
3 1761 04300 7087

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

JUSQU'A ALEXANDRE LE GRAND

PAR

OTFRIED MÜLLER

Traduite, annotée et précédée d'une

ÉTUDE SUR OTFRIED MÜLLER ET SUR L'ÉCOLE HISTORIQUE DE LA PHILOLOGIE ALLEMANDE

PAR

K. HILLEBRAND

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE DOUAI

TOME SECOND

PARIS

AUGUSTE DURAND, LIBRAIRE-ÉDITEUR

7, RUE DES GRÈS, 7

1865

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

CHAPITRE XV

PINDARE

Pindare naquit au printemps de l'année 522 av. J. C. (Ol. 64, 3) et se trouvait par conséquent à la force de l'âge quand Xercès porta la guerre en Grèce et lorsque se livrèrent les batailles des Thermopyles et de Salamine. Il n'avait encore accompli que la moitié de sa propre existence, puisque, d'après toutes les probabilités, il atteignit l'âge de quatre-vingts ans[1]. Il appartient donc en

[1] Je renvoie aux recherches sur la vie de Pindare qui se trouvent dans le Pindare de Böckh, III, p. 12. Il y faut ajouter comme source l'introduction d'Eustathe à son commentaire pindarique dans les *Eustathii opuscula*; ed. L. Tafel, 1832, p. 53. (*Eustathii proœm. comm. Pindar.*; ed. Schneidewin, 1837.) (Cf. aussi Schneidewin, *de Vita et scriptis Pindari* dans l'édition de Dissen qu'il a publiée après la mort de ce savant, Gothæ, 1843, et T. Mommsen, *Pindaros.* Kiel, 1845. E. M.)

plein à cette époque de la vie du peuple grec que l'on peut appeler la maturité de la jeunesse et le début de l'âge viril. Une énergie concentrée et enthousiaste, un ardent esprit d'entreprise, qui ne furent point dépassés, s'unissaient à un goût passionné de culture élevée, de vérité philosophique et de beauté idéale qui promettait, qui produisait déjà les plus beaux fruits. Cependant, bien qu'il fût le contemporain d'Eschyle et qu'il admirât l'essor guerrier de « la brillante Athènes, objet des chants et ferme pilier de la Grèce, » la civilisation particulière qui se développa à Athènes après les guerres médiques resta pour ainsi dire étrangère à Pindare. Les sources où il avait puisé sa nourriture intellectuelle, appartiennent à l'âge précédent et à la Grèce éolo-dorienne. Aussi le séparons-nous de son contemporain Eschyle en plaçant celui-ci sur le seuil de la nouvelle période littéraire, tandis que nous mettons Pindare au terme de la période antérieure.

C'est un village du territoire de Thèbes, la plus importante des villes béotiennes, le village de Cynocéphales qui donna le jour à Pindare. Depuis longtemps déjà la voix des chantres piériens, depuis longtemps celle des poëtes épiques de l'école d'Hésiode se taisaient en Béotie : toutefois on y rencontrait encore beaucoup de goût pour la musique et pour la poésie qui, ici comme ailleurs, avait suivi le courant de l'époque en devenant lyrique et chorale. La gloire qu'acquirent en ce pays, dans la jeunesse de Pindare, deux femmes, Myrtis et Corinne, prouve combien on y cultivait ces

arts. Toutes deux étaient rivales en poésie de Pindare : Myrtis lui disputa le prix aux jeux publics et, bien que Corinne dise : « Je ne puis approuver que Myrtis à la voix mélodieuse, Myrtis qui est femme, soit entrée en lice avec Pindare[1], » la gloire grandissante du poëte semble avoir excité sa jalousie; car elle-même paraît l'avoir souvent provoqué dans les *agones* puisqu'on dit qu'elle le vainquit cinq fois[2]. Pausanias le voyageur vit encore à Tanagra, ville natale de Corinne, un tableau où la poëtesse était représentée se ceignant le front d'un bandeau triomphal, gagné dans un combat contre Pindare. Il suppose qu'elle dut cette victoire, moins à la supériorité de ses poésies, qu'à sa beauté éblouissante et au dialecte béotien dont elle se servit et qui était plus familier aux juges du combat. Cependant Corinne ne fut pas seulement la rivale, elle fut aussi la conseillère du jeune Pindare. Elle l'engagea, dit-on, à orner ses poëmes de récits mythiques ; mais lorsqu'un jour il lui présenta un hymne dont les six premiers vers (qui nous sont conservés) touchaient à presque toute la mythologie thébaine, elle lui dit en souriant : « Il faut semer de la main, et non à plein sac. » — Nous possédons cependant trop peu de vers de Corinne pour porter un jugement sur sa manière et sur son talent. Les frag-

[1] Voici le passage dans le dialecte de Corinne :

Μέμφομη δὲ κὴ λιγουρὰν Μούρτιδ' ἰώνγα,
ὅτι βάνα φοῦσ' ἔβα Πινδάροιο ποτ' ἔριν.

Apollonius, *de Pronom*, p. 324, B.

[2] Elien, *V. H.* XIII, 25.

ments conservés se rapportent presque tous à des sujets mythologiques, notamment à des héroïnes de la légende béotienne. Ce fait, ainsi que sa rivalité avec Pindare, tendrait à prouver qu'elle doit être comptée parmi les maîtres de la poésie chorale, plutôt que parmi les poëtes lyriques de l'école lesbienne.

La famille même de Pindare semble avoir cultivé les arts : du moins croit-on pouvoir conclure des biographies anciennes que le père (ou l'oncle) du poëte fut joueur de flûte. Cet instrument, nous l'avons dit à plusieurs reprises, avait été importé d'Asie Mineure en Grèce[1]. Aussi Pindare avait-il près de sa maison à Thèbes un petit sanctuaire consacré à la Mère des dieux et à Pan, c'est-à-dire aux divinités phrygiennes en honneur desquelles avaient été chantés, disait-on, les premiers hymnes accompagnés de la flûte[2]. Les Béotiens en particulier avaient de bonne heure acclimaté chez eux la flûte ; le lac Copaïs fournissait d'excellents roseaux, et le culte de Bacchus, que l'on disait originaire de Thèbes, s'accommodait fort bien de ce genre de musique retentissante et très-variée. Aussi les premiers grands virtuoses sur la flûte sont-ils Béotiens, tandis qu'à Athènes cet instrument ne fut d'un usage général qu'après les guerres médiques, lorsque le goût des nouveautés en matière d'art s'y fut introduit[3].

Pindare s'éleva de bonne heure et dès sa première

[1] *Pyth.* III, 76 (137).
[2] *Marm. Par.* ep. 10.
[3] Aristote, *Pol.* VIII 6

jeunesse au-dessus de cette sphère du ménétrier et du musicien de fête, au-dessus même du niveau des poëtes qui n'avaient qu'une réputation purement locale. Il prit des leçons de Lasos d'Hermione, distingué comme poëte, mais plus remarquable encore dans la théorie de la poésie et de la musique. Faisant de ces arts l'affaire exclusive de sa vie (on l'appelait μουσοποίος comme Sappho), n'étant que poëte et musicien, Pindare étendit bientôt le cercle de son activité poétique sur la nation tout entière : il acceptait des commandes de poésie chorale des côtés les plus divers. A peine âgé de vingt ans, il composa un chant de triomphe pour un enfant thessalien de la famille des Aleuades[1] ; bientôt après, nous le trouvons occupé de la même façon pour les souverains siciliens, Hiéron de Syracuse et Théron d'Agrigente, pour le roi de Cyrène, Arcésilaos, pour celui de Macédoine, Amyntas, enfin pour les villes libres de la Grèce. La différence des races auxquelles appartenaient ceux qu'il célébrait ne faisait rien à la chose : les États ioniens aimaient et honoraient aussi bien que les villes éoliennes son art et sa personne ; les Athéniens lui votèrent le titre de proxène (hôte public) et les habitants de Céos firent composer par lui un chant de procession (προσόδιον), bien qu'ils possédassent des poëtes tels que Simonide et Bacchylide.

Il ne faudrait cependant pas considérer Pindare comme un vulgaire poëte à gages, toujours prêt à chan-

[1] *Pyth.* X, composée ol. 69[e], 3 (502).

ter l'éloge de celui dont il mange le pain. Sans doute il acceptait de l'argent et des présents pour ses poëmes, se conformant en cela à l'usage général introduit par Simonide : mais ses poëmes n'en sont pas moins l'expression de sa conviction intime et de ses sentiments les plus personnels. Ses couleurs ne sont jamais trop chargées quand il peint la vertu et la fortune de ses héros : et il n'hésite point à laisser voir des ombres, souvent pour consoler, mais parfois aussi pour avertir et pour exhorter. Telle est sa position vis-à-vis du puissant Hiéron, qui joignait à beaucoup de qualités nobles et grandes une rapacité et une ambition effrénées que les courtisans et les flatteurs savaient fort bien exploiter pour le décider à des mesures odieuses. Pindare lui recommande la clémence et la bonté ; il l'exhorte au calme de l'âme, au contentement, à une sérénité qui sait garder la mesure . « Sois seulement ce que tu sais être : sans doute le singe est *beau*, *bien beau* dans le conte de l'enfant ; mais Radamanthe jouit du bonheur suprême, parce qu'il a récolté les vrais fruits de l'âme et qu'il n'a pas nourri son esprit des illusions dont l'art des flatteurs entoure l'homme. Les menées des calomniateurs sont un malheur presque inévitable pour celui qu'ils trompent aussi bien que pour celui qu'ils calomnient, car ils ressemblent dans leurs voies et détours aux renards rusés [1]. » C'est du même ton noble, franc et viril qu'il parle au souverain de Cyrène, Arcésilas IV, dont la dureté

[1] *Pyth*. II, 72 (131). Pindare composa ce chant à Thèbes, mais sans doute après avoir déjà fait la connaissance personnelle d'Hiéron.

tyrannique devait causer la ruine de sa dynastie et qui retenait alors un des plus nobles Cyrénéens, Damophilos, dans un exil immérité. « Maintenant use de la pénétration d'Œdipe. Si quelqu'un d'une hache tranchante coupe les branches d'un chêne superbe et mutile ainsi sa taille majestueuse, c'en est fait de sa fleur, il est vrai ; mais il saura encore montrer sa vigueur, soit quand il est dévoré par le feu de l'hiver, soit que, arraché à sa place natale dans la forêt, il remplisse un service pénible, dressé en colonne dans le palais du souverain étranger[1]... Tu es appelé à être le médecin du pays ; Péan t'honore ; il est donc de ton devoir de soigner d'une main légère la blessure envenimée. Car troubler une ville est aisé même pour le faible ; mais il est difficile d'y rétablir l'ordre à moins que soudain un dieu ne montre la bonne voie à ceux qui dirigent l'État. La faveur et la gratitude t'attendent ; gagne sur toi d'appliquer tout ton zèle à la riche Cyrène. »

Voilà le caractère noble et digne de la position de Pindare vis-à-vis de ces princes ; voilà comment il observe le principe, tant de fois proclamé par lui, que la droiture et la sincérité ne sont jamais déplacées. Cependant, les rapports de Pindare avec les grands de son époque semblent s'être bornés exclusivement à la poésie et n'avoir pris d'autre forme que la forme poétique.

[1] *Pyth.* IV, 264 (469) et suiv. Le chêne de cette énigme est l'État de Cyrène, les branches les nobles bannis ; le feu d'hiver l'insurrection, le palais du souverain étranger un empire conquérant, la Perse en particulier. E. M.

Nous ne le trouvons point, comme Simonide, dans le commerce quotidien des rois et des hommes d'État, en qualité de conseiller et d'ami : il ne joue aucun rôle dans la vie publique ou aux cours de ce temps. Même dans les guerres médiques, son nom ne brille pas comme celui de Simonide ; il est vrai que ses concitoyens, les Thébains, avec la moitié du peuple grec, tenaient malheureusement du côté des Perses, tandis que le génie de la liberté et partant la victoire suivirent l'autre moitié. Toutefois, même dans ces circonstances si embarrassantes, le caractère noble et élevé de la muse pindarique ne se dément pas. Elle n'essaye pas, il est vrai, — ce qui ne pouvait guère être sa tâche — de gagner les Thébains à la cause de la liberté ; mais lorsque, durant la guerre, la discorde intestine et des luttes de parti menaçaient de perdre complétement la ville, Pindare exhorta ses concitoyens à la concorde et à la paix[1] ; et, la guerre terminée, il exprime ouvertement dans des poëmes destinés aux Éginètes et aux Athéniens, son admiration pour l'héroïsme des vainqueurs. Dans un chant, composé peu de mois après la reddition de Thèbes à l'armée alliée des Grecs, son âme semble profondément émue par le malheur de sa ville natale ; il revient cependant avec plaisir à la poésie, puisque, après tout, les Grecs sont délivrés d'un grand péril et qu'un dieu a détourné de leur tête le rocher de Tantale. Le poëte espère que la liberté réparera tous les

[1] Polybe, IV, 31, 5. *Fragm. inc.*, 125. Böckh.

malheurs et s'adresse avec une aimable confiance à Egine, parente de Thèbes selon d'antiques légendes, et dont l'intervention auprès des Péloponnésiens pourrait bien relever la capitale humiliée de la Béotie [1].

Voilà ce que nous savons de plus important des circonstances extérieures de la vie de Pindare et de ses relations avec ses contemporains ; nous allons étudier le poëte et l'observer, autant que possible, dans l'atelier même de son travail poétique, si nous pouvons nous exprimer ainsi. L'unique genre qui nous puisse donner une idée nette de tout l'art de Pindare, sont les chants de triomphe ou *épinicies*. Il s'est distingué également, il est vrai, dans tous les genres de poésie chorale que nous avons mentionnés, il a composé des hymnes aux dieux, des péans et des dithyrambes, appartenant à certains cultes déterminés, des chants de procession (προσόδια), des chants de vierges (παρθένεια), des airs de danse et de mimique (ὑπορχήματα), des chansons de table (σκόλια), des chants funèbres (θρῆνοι), des panégyriques de princes enfin (ἐγκώμια), genre assez analogue aux épinicies ; et l'antiquité, ainsi que le prouvent les nombreuses citations de passages isolés, estimaient ces sortes de poëmes de Pindare autant que les hymnes de victoire. Horace lui-même, dans une ode bien connue, insiste, en énumérant les divers genres de poésies pindariques, d'abord sur les dithyrambes, ensuite sur les hymnes et en troisième lieu seulement sur les épinicies

[1] Dans l'hiver de l'olympiade 75e, 2.

et thrènes. Cependant, on ne peut guère douter que ce ne soit grâce à des qualités évidentes que les épinicies ont été tant multipliés par les copistes des derniers temps de l'antiquité et qu'ils ont échappé à la perte qui a frappé tout le reste de la poésie lyrique des Grecs. Quoi qu'il en soit, ces chants de triomphe, par l'abondance des pensées, par l'art exquis de la composition, par la variété du style, tantôt sévère et grave, tantôt serein et léger, rappelant les uns des hymnes et des péans, les autres des scolies et des hyporchèmes, ces chants sont encore ce qui pouvait le mieux nous dédommager de la perte de tous les autres genres de poëmes lyriques.

Représentons-nous aussi rapidement que possible les circonstances qui motivaient un chant de triomphe et en accompagnaient la récitation. Une victoire vient d'être remportée dans un combat solennel, la plupart du temps dans un des quatre grands jeux renommés auprès de la nation entière [1], soit par la rapidité des chevaux, soit par la force et l'adresse du corps humain, soit

[1] Les jeux olympiques, pythiques, néméens, isthmiques. Tous les épinicies n'appartiennent cependant pas à ces jeux : car la IIe *Pythique* n'est point composée pour la fête de Python, mais se rapporte très-probablement aux jeux d'Iolaüs à Thèbes. La XI *Ném.*, célèbre une victoire aux Pythiques de Sicyon et non à ceux de Delphes. La Xe *Ném.*, aux Hécatombées d'Argos ; la XIe *Ném.*, n'est pas même un épinicion ; c'est un poëme chanté à l'entrée en fonction d'un prytane de Ténédos. Les *Néméennes* se trouvaient sans doute dans une édition précédente après les *Isthmiques*, ce qui faisait qu'on pouvait leur donner pour appendice des pièces d'un autre ordre.

enfin par l'habileté musicale[1]. Une victoire pareille qui couvrait d'une grande gloire non-seulement le vainqueur, mais toute sa famille, toute sa ville natale même, exigeait quelque grande solennité. Cette fête pouvait être organisée par les amis du vainqueur immédiatement et sur le théâtre même de la victoire ; par exemple à Olympie, quand le soir après la clôture des combats tout le sanctuaire éclairé par la pleine lune résonnait de joyeux chants de table à la manière des *encomies*[2] ; ou bien on ne la célébrait qu'au retour solennel dans la patrie pour la répéter ensuite en commémoration pendant de longues années[3]. Pareille solennité avait toujours un caractère religieux ; souvent elle commençait par des processions à des autels, à des temples, soit au lieu même des jeux, soit dans la patrie. Ensuite, après avoir sacrifié aux dieux, près du sanctuaire ou dans la demeure du vainqueur, on se réunissait au banquet et la fête se terminait par ce festin joyeux et bruyant que les Grecs appelaient le κῶμος. Dans une de ces solennités sanctifiées par la religion, mais en même temps gaies et joyeuses, que les Grecs aimaient et pratiquaient tant, le chœur, instruit par le poëte ou par un chef de chœur

[1] Le seul de ce genre est la XII[e] *Pyth.*, où le poëte chante la victoire d'un joueur de flûte d'Agrigente, Midas.

[2] Ce sont les mots de Pindare, *Ol.* XI, 76 [93] où cet usage est transporté à l'introduction fabuleuse des jeux olympiques par Héraclès. — Sur les lieux mêmes des jeux sont chantées les *Ol.* IV, VIII, *Pyth.* VI, probablement aussi la VII[e].

[3] C'est dans une de ces fêtes de commémoration qu'ont été exécutées les *Ol.* XI, *Ném.* III et *Isthm.* II.

qui le remplaçait[1], entrait pour réciter l'hymne de victoire, comme le plus bel ornement de la fête. C'était ou à la *pompa* (la procession solennelle), ou au *comos* (le festin), qu'on récitait l'épinicion, qui n'était pas après tout un hymne religieux qu'on aurait pu rattacher au sacrifice même. Cette différence de la récitation à la pompa ou au comos ne pouvait naturellement pas être sans influence sur la forme des chants. Les allusions, contenues dans plusieurs épinicies, rendent très-probable que tous les chants qui consistent en simples strophes sans épodes[2], se chantaient à ces processions au sanctuaire ou à la demeure du vainqueur; quoiqu'il s'en trouve quelques-uns qui, malgré des allusions à une marche, ont des épodes[3]. Peut-être chantait-on ces derniers pendant les stations du cortége, puisqu'une épode, d'après les indications des anciens, exigeait toujours un repos du chœur. Cependant, la majeure partie des chants pindariques se compose de ceux qui se chantaient au comos proprement dit, c'est-à-dire vers la fin joyeuse du repas. Aussi le titre que Pindare donne à

[1] Tel que le Stymphalien Énée (*Ol.* VI, 88 [150]) que le poëte appelle un vrai messager, caducée des Muses aux cheveux bouclés, doux cratère des chants harmonieux, parce qu'il devait porter à Stymphale le chant qu'il avait reçu de Pindare en personne, et y enseigner à un chœur la danse, la musique et le texte de ce chant.

[2] *Ol.* XIV; *Pyth.* VI, XII; *Ném.* II, IV, IX; *Isthm.* VII.

[3] *Ol.* VIII, XIII. L'expression τόνδε κῶμον δέξαι signifie sans doute: « Accueille ce chant de compagnons qui se sont réunis pour un sacrifice et un banquet. »

ses chants, prend-il plus souvent son nom du comos que de la victoire[1].

Le motif d'un épinicion, une victoire dans les jeux sacrés, et son but, l'illustration d'une fête rattachée au culte des dieux, semblaient donc exiger un style digne et sévère. D'un autre côté, l'allégresse et la joie bruyante du festin excluaient la gravité traditionnelle du style poétique que nous rencontrons, par exemple, dans les nomes et les hymnes ; elles permettaient et exigeaient presque une certaine liberté et sérénité d'esprit, qui observât et relevât avec joie et amour tout ce qu'il y avait de beau et de grand dans l'occasion de la fête. Pindare n'atteint cependant pas ce but par une description détaillée de la victoire, ce qui n'eût pu être qu'une faible répétition du spectacle que les Grecs, réunis à Delphes ou à Olympie, venaient de contempler avec ravissement. Souvent il ne fait, qu'en peu de mots, mention de la victoire, du lieu et des jeux où elle a été remportée[2]. Et pourtant cette victoire n'est nullement pour le poëte une affaire d'un intérêt secondaire, comme on a souvent prétendu, une chose dont il soit pressé de se débarrasser pour passer à des sujets plus féconds. Non, la victoire reste bien le véritable centre de tout son poëme ; mais il ne la considère pas isolément, il la met

[1] Ἐπικώμιος ὕμνος, ἐγκώμιον μέλος. Les grammairiens au contraire distinguaient des épinicies les encomies comme chants d'éloge proprement dits.

[2] Par contre on trouve souvent une énumération exacte de toutes les victoires, du vainqueur actuel non-seulement, mais encore de toute sa famille : évidemment parce qu'on l'avait commandé au poëte.

en rapport avec toute la vie du vainqueur dont il devait naturellement avoir pris une complète connaissance préalable. Pindare sait donner à la victoire une portée plus grande dans la vie du vainqueur, en se faisant une image idéale, que la victoire ne fait que confirmer, de la destinée et du caractère du héros. Et comme les Grecs, peu habitués à isoler l'homme, le considèrent toujours comme membre de son peuple et de sa famille, la gloire actuelle du vainqueur semble aussi à Pindare se rattacher à la position et au passé de la tribu et de l'État dont il est issu. Or, il y a deux points de vue auxquels le poëte pouvait se placer pour considérer la vie du vainqueur, pour en déduire, s'il est permis de parler ainsi, et pour expliquer par elle la victoire, le point de vue de la destinée ou celui du mérite : en d'autres termes, il pouvait vanter ou la fortune ou la vertu du vainqueur[1]. Dans les victoires par les chevaux, le poëte devait principalement insister sur la fortune : car il fallait élever pour les combats des chevaux excellents, chose excessivement coûteuse chez les Grecs, et envoyer un cocher très-habile, puisque les combattants à ces jeux ne conduisaient que très-rarement eux-mêmes leurs chevaux dans la carrière : une grande fortune pouvait donc seule permettre de faire l'un et l'autre. La vertu se montrait davantage chez ceux qui remportaient le prix dans les exercices de gymnastique ; cependant même ici on pouvait faire ressortir, comme chose principale, la bonne chance et la

[1] Ὄλβος — ἀρετή.

faveur des dieux ; d'autant plus que c'est une pensée favorite de Pindare de voir dans la vertu vraie et victorieuse un don de la nature et des dieux[1]. Il est évident, toutefois, que ni la fortune, ni la vertu du vainqueur, comme pensées générales, comme abstractions, ne pouvaient faire le sujet proprement dit d'un poëme; ce sujet était toujours une chose palpable, une image vivante, une idée nette de l'habileté ou de la vertu du héros pris individuellement. Cette couleur particulière le poëte la donne à la fortune du vainqueur, tantôt en la représentant comme une sorte de dédommagement, de compensation pour des malheurs essuyés, tantôt en peignant les vicissitudes de joie et de douleur en général dans le sort spécial du vainqueur et de sa famille[2]. D'autres fois, le thème d'un chant pouvait être dans ce fait que la gloire des victoires gymnastiques alterne dans une famille, selon les générations, de sorte que aïeux et neveux seuls, et non les pères, peuvent acquérir cette gloire[3]. Mais lorsque la fortune paraît tout à fait sans mélange, sans aucun alliage de malheur et de privation, le poëte ennoblit la joie qu'elle inspire par un sentiment moral et par quelque leçon sur la manière dont on doit apprécier, supporter et employer la fortune. D'après les idées des Grecs, la première pensée que doit inspirer une

[1] Τὸ δὲ φυᾷ κράτιστον ἅπαν. *Ol.* IX, 107 (151.) Cette ode n'est qu'un développement de cette idée fondamentale. Cf. le chap. précédent *ad finem*.

[2] *Ol.* II; et pareillement *Isthm.* III.

[3] *Ném.* VI.

destinée élevée et brillante est la crainte de la Némésis qui vient courber l'orgueil humain, et l'avertissement de se contenter et de ne pas aspirer plus haut[1]. C'est surtout à Hiéron, tant chanté par lui, que Pindare adresse ces exhortations de donner place dans son âme à une calme sérénité après tous les soucis et toutes les fatigues, par lesquels il a fondé et agrandi sa souveraineté ; il semble qu'il veuille imprimer par la poésie une disposition élevée et pure à cette âme agitée par tant de passions impures.

Là où la vertu du vainqueur doit occuper le premier plan, Pindare ne la vante pas d'habitude non plus isolément ; il y joint une autre vertu, une autre qualité de l'esprit humain que le vainqueur unit à cette virilité prouvée dans les combats, ou que le poëte lui recommande d'y unir. Tantôt c'est la modération, tantôt la sagesse, tantôt l'amour filial, tantôt la piété envers les dieux. Celle-ci surtout est souvent représentée comme cause principale de la victoire, parce que le vainqueur s'est acquis par elle la protection des dieux qui président aux jeux gymnastiques, tels que Hermès ou les Dioscures. Il est certain que Pindare est convaincu en parlant ainsi. Il croit avoir trouvé les renseignements les plus satisfaisants sur la cause de la victoire quand il a établi la divinité qui prend un intérêt particulier à la famille du vainqueur et en même temps aux jeux où celui-ci a gagné le prix[2]. En général, Pindare paraît tou-

[1] Μηκέτι πάπταινε πόρσιον.

[2] Comme p. e. *Ol.* VI, 77(130) et suiv. Je me suis principalement

jours, en vantant la vertu ou la fortune du vainqueur, aussi honnête et sincère qu'il le dit de lui-même avec un certain orgueil. Il n'enfle jamais la voix pour tomber dans un ton de panégyrisme emphatique. L'appréhension toute républicaine de la jalousie des concitoyens, ainsi que la crainte de la Némésis divine exigent partout de modérer les éloges et de ne pas perdre de vue l'instabilité de la fortune humaine, et les limites étroites des forces humaines.

Considéré sous ces traits, le poëte nous apparait presque comme un sage, interprétant, pour ainsi dire, sa destinée au vainqueur, lui montrant l'ordre supérieur, comme la source d'où découle ce moment actuel, si brillant et si heureux. Il ne faudrait cependant pas croire qu'en parlant ainsi, le poëte se plaçât dans une sphère lointaine et supérieure et qu'éloigné de tout rapport personnel, il s'adressât au peuple comme pourrait le faire un prêtre. Tout au contraire, les épinicies de Pindare quoique récités par un chœur, sont bien l'expression de la manière de voir individuelle du poëte[1], partout ils sont remplis d'allusions à ses relations personnelles et à celles du vainqueur. Bien plus, quand cette relation personnelle offre un intérêt particulier, il sait la placer au premier plan, la mettre en plein jour, y puiser la pensée principale du poëme.

servi dans ces pages du traité de Dissen *De ratione poetica carminum Pindaricorum* (*Pindari carmina* ed. Lud. Dissenius, 1830, sect. I, p. XI.)

[1] Cf. chap. XIV.

C'est là qu'il faut chercher l'explication de beaucoup de ces compositions poétiques et souvent des plus difficiles d'entre elles. Dans un de ses poëmes, Pindare défend la véracité de sa poésie contre des insinuations qui avaient été faites et représente sa Muse comme la distributrice juste et impartiale de la gloire, parmi les émules aux jeux publics aussi bien que parmi les héros des temps antiques [1]. Dans un autre chant [2], il rappelle au vainqueur que c'est lui, le poëte, qui lui a prédit la victoire dans les jeux publics, qui l'a poussé à se mettre sur les rangs et il l'approuve d'avoir employé sa richesse à ce noble but [3]. Dans un troisième poëme, il s'excuse d'avoir différé la composition d'un chant qu'il avait promis dès le premier jour au vainqueur, qui l'avait emporté dans le pugilat entre adolescents, et de ne le lui envoyer que lorsque celui qu'il vantait, était déjà homme mûr ; puis, comme pour s'encourager lui-même à remplir ses promesses, il démontre l'antiquité sacrée de ces hymnes de victoire qui se rattachaient au premier établissement des jeux olympiques [4].

Quelle que soit l'idée fondamentale d'un épinicion de Pindare, il ne faut point s'attendre à la trouver démontrée dans une sorte de traité philosophique et dé-

[1] *Nem.* VII.

[2] *Nem.* I.

[3] J'y rapporte la pensée (v. 27 [40]) : « L'esprit se montre dans es conseils de ceux auxquels la nature a donné de prévoir l'avenir, » et le récit de la prédiction de Tiresias, lors de l'étranglement des serpents par Héraclès.

[4] *Ol.* XI.

veloppée en toutes ses parties. Sans doute on rencontre bien aussi chez lui cette sagesse gnomique qui découvre, dans l'agitation variée et souvent confuse des hommes, des règles fixes, des principes dirigeants. Cette sagesse joue un rôle remarquable chez les Grecs, surtout depuis l'époque des sept sages et forme, dès avant Pindare, un élément important de l'élégie et de la poésie lyrique chorale. Ces sentences paraissent chez Pindare tantôt sous la forme très-générale de proverbes, tantôt sous celle d'exhortations directes à l'adresse du vainqueur. Souvent aussi le poëte, quand il tient particulièrement à recommander au vainqueur un principe de morale ou de prudence, donne à ce principe ou à cette maxime la forme d'une résolution qui lui est personnelle. « Je n'aime pas à tenir caché dans l'intérieur de la maison de grandes richesses, mais je veux par ma fortune me procurer une vie agréable et m'attirer une bonne réputation par de riches présents aux amis[1]. »

Cependant le second élément de la poésie de Pindare, celui des récits mythiques, est, dans la plupart des poëmes du moins, bien plus développée que l'élément sentencieux. L'interprétation moderne a parfaitement prouvé que ces récits ne sont point des digressions, destinées à ajouter au poëme un ornement tout extérieur. Parfois, il est vrai, on dirait que le poëte lui-même prend à tâche de nous tromper, quand, après une narration légendaire prolongée, il se rappelle lui-même à la bonne voie, comme si son en-

[1] *Nem.* I, 31 (45).

thousiasme l'en avait trop détourné, ou lorsqu'il relie une histoire de ce genre à quelque locution proverbiale. C'est ainsi qu'il rattache par exemple à l'expression symbolique : « Ni par terre, ni par mer tu ne saurais trouver le chemin des Hyperboréens, » le récit du voyage de Persée chez ce peuple fabuleux [1]. Cependant, en y regardant de plus près, on trouve, même dans ces cas, que le mythe fait partie du sujet ; et on y reconnaît cette habitude, particulière aux poëtes et prosateurs grecs, de cacher leurs intentions et de prétendre, avec une sorte d'ironie d'artiste, s'abandonner au hasard, tandis qu'ils agissent avec une parfaite conscience de leur plan. Ainsi Platon lui-même feint souvent de supposer que le dialogue a pris une fausse route, quand le plan de la discussion rendait cependant indispensable une préparation du genre de son apparente digression. En d'autres endroits, Pindare rappelle lui-même qu'il faut de l'intelligence et de la réflexion pour découvrir le sens caché de ces épisodes mythiques. C'est ainsi qu'après une peinture des îles bienheureuses et des héros qui y sont parvenus, il continue : « J'ai dans mon carquois sous le bras bien des traits rapides dont les intelligents perçoivent le son ; mais tous ils ont besoin d'interprètes [2]. » Après l'histoire d'Ixion qu'il raconte dans un poëme adressé à Hiéron, il ajoute tout à coup : « Mais il faut que je me garde de tomber dans la violence mordante des calom-

[1] *Pyth.* X, 29 (46).
[2] *Ol.* II, 91 (150).

niateurs. Car j'ai vu, bien qu'éloigné dans le temps, l'atrabilaire Archiloque qui ne se plaisait que dans une colère injurieuse, vivre presque toujours dans le besoin et dans le chagrin [1]. » On ne comprendrait absolument pas comment le poëte est amené à exprimer cette inquiétude en cet endroit, si l'on ne se rappelait les avertissements que l'histoire d'Ixion renferme pour l'avare Hiéron.

Le rapport de ces récits mythiques avec le vrai thème du poëme peut être double, extérieur ou intérieur, historique ou idéal. Dans le premier cas, il est fourni par les héros qui sont à la tête de la famille ou de l'État auxquels appartiennent, soit le vainqueur, soit les fondateurs des jeux, dans lesquels il a remporté le prix. Il n'y a pas une des nombreuses odes de Pindare, composées pour des combattants d'Égine, où il ne vante la famille héroïque des Éacides. « C'est pour moi, dit-il, une loi irrévocable, de verser de la gloire sur vous, ô Éacides, toutes les fois que je m'adresse à cette île [2]. » Dans le second cas, le poëte raconte des événements de l'âge héroïque qui ont de la ressemblance avec les circonstances de la vie ou les efforts du vainqueur, ou bien qui renferment des leçons et des avertissements dont le vainqueur a besoin. Quelquefois aussi il fait ressortir deux personnages du mythe, dont l'un est, pour ainsi dire, le portrait du vainqueur dans ses nobles aspirations, l'autre dans ses efforts blâmables, de sorte

[1] *Pyth.* II, 54 (100). E. M.

[2] *Isthm.* V, 19 (27).

qu'il lui présente l'un comme un éloge destiné à l'encourager l'autre comme une sorte d'exhortation[1].

La plupart du temps, Pindare réussit à fondre ce double rapport. Les héros de la famille paraissent à ses yeux, tenir également au vainqueur par l'hérédité et par le génie et le caractère. Leur force, leur habileté extraordinaires se perpétuent encore chez les descendants : la même complication particulière de destinées accompagne toute la race jusqu'au temps présent[2], et les égarements même des héros antiques reparaissent dans les petits-fils[3]. Il ne faut pas oublier qu'à l'époque de Pindare, les Grecs, par une foi réelle et vivante, considéraient encore le monde héroïque comme étroitement lié au temps où ils vivaient. C'est dans l'antiquité que l'on cherchait la cause des événements historiques : on justifiait des conquêtes, des établissements dans les pays des barbares par des entreprises analogues des héros ; la guerre médique ne semblait qu'un acte de ce même grand drame, dont l'expédition des Argonautes et la guerre de Troie avaient été les premières parties. On se représentait en même temps le passé des mythes, tel qu'il était consacré par la foi, comme de beaucoup plus sublime, comme éclairé par une splendeur, dont on était content de reconnaître un faible reflet dans le temps présent. C'est sur cette manière de voir qu'est fondée la

[1] *Olymp*. I. Pélops et Tantale.

[2] Comme le sort des antiques Cadméens dans Théron, *Ol*. II.

[3] Comme les actions précipitées (ἀμπλακίαι) des héros rhodiens à propos de Diogène, *Ol*. VII.

partie historique et politique de la tragédie, surtout dans Eschyle : tout le plan de l'œuvre historique d'Hérodote y a sa base ; mais elle paraît avec le plus d'évidence dans les mythes abondants que Pindare fait servir au plan et au but de la poésie lyrique. Il va de soi que cette façon lyrique de traiter les mythes est complétement différente de celle que l'on rencontre dans la poésie épique. Tandis que dans cette dernière le récit intéresse par lui-même et qu'il est développé avec le même amour dans toutes ses parties, il sert, dans la poésie lyrique, une pensée déterminée, qui est même expressément prononcée au milieu ou à la fin : et le poëte ne fait ressortir vivement et fortement que les traits qui contribuent à développer cette pensée. Ainsi même la narration mythique la plus prolongée de Pindare, la description en vingt-quatre strophes de l'expédition des Argonautes, dans le poëme pythique qu'il adresse au roi de Cyrène, Arcésilaos, est très-éloignée du développement pondéré de l'épopée. Toute sa composition est calculée à mettre en relief l'origine argonautique de la famille royale de Cyrène : et si elle s'arrête plus longuement aux rapports de Jason et de Pélias, du noble exilé et du tyran jaloux, c'est uniquement parce qu'ils renferment de sévères avertissements pour Arcésilaos dans ses rapports, déjà indiqués, avec Damophile.

Déjà ce mélange de sentences profondes et de légendes significatives s'oppose à ce que l'on suive partout et facilement le poëte : que dire de la composition des

poëmes? de ces plans, pareils à des labyrinthes, où le lecteur, croyant à tout moment avoir trouvé le fil qui lui donnera l'intelligence de l'œuvre, voit à tout moment l'issue fermée devant lui? Pindare, quand il commence son poëme, est tout rempli de l'idée sublime qu'il s'est faite de la glorieuse destinée du vainqueur, il se sent pour ainsi dire assiégé par l'affluence et la multitude des images et des pensées qui en découlent. Il n'essaye pas d'exprimer directement son idée principale, ce qui d'ailleurs serait peu poétique, il déroule au contraire les unes après les autres et séparément, mais sans jamais perdre de vue l'ensemble, les différentes séries de pensées qui en naissent. Aussi, après avoir poursuivi pendant quelque temps un ordre de pensées, en leur donnant soit la forme sententieuse, soit celle de la légende, il s'arrête soudain, bien qu'il ne soit pas arrivé encore au point où l'application de l'idée au vainqueur serait suffisamment évidente pour le lecteur; il prend un autre fil qu'il laissera peut-être tomber également peu d'instants après pour en commencer un troisième : et, d'habitude, ce n'est qu'à la fin qu'il rassemble tous ces fils divers et qu'il en tresse comme un ensemble dans lequel l'idée principale du poëme entier ressort avec plus de clarté.

En enlaçant avec tant de science les divers ordres de sa pensée, Pindare empêche que ses poëmes ne se divisent en parties isolées, indépendantes les unes des autres et qui se suffiraient à elles-mêmes, il parvient en même temps à tenir constamment tendue la curiosité du lecteur, qui ne s'aperçoit qu'à la fin du but où visaient tous ces

ordres d'idées. Ainsi dans le poëme sur la victoire pythique, remportée par Hiéron en sa qualité d'Etnéen, de citoyen de la ville d'Etna, qu'il avait fondée, l'idée totale et fondamentale est celle de la tranquillité et de la sérénité à laquelle Hiéron peut s'abandonner désormais, après tant d'actions glorieuses, et à laquelle la musique surtout et la poésie doivent disposer son âme[1]. Pindare, plein de cette idée, commence aussitôt par une peinture de la vie bienheureuse des dieux de l'Olympe que la musique réjouit, calme et remplit de béatitude, tandis qu'elle augmente les tourments de l'ennemi des dieux, de Typhon, qui gît enchaîné sous l'Etna. De là le poëte passe par une transition rapide à la nouvelle cité qui porte le nom de la montagne au pied de laquelle elle est située : il vante les heureux auspices sous lesquels elle a été fondée, et célèbre Hiéron pour les grands exploits guerriers qu'il a accomplis, et à cause de la sage constitution qu'il a donnée à la nouvelle ville, à laquelle le poëte souhaite la paix intérieure et extérieure. En suivant le poëme jusque-là, on ne comprend pas encore quel rapport il peut y avoir entre cet éloge de la musique et ces souvenirs des hauts faits d'Hiéron et de sa politique. Mais alors Pindare s'adresse au vainqueur avec de sages sentences dont le but principal est de l'inviter à se dégager de toutes passions mesquines, de jouir du beau et d'avoir soin que les chanteurs transmettent de lui à la postérité une bonne renommée.

[1] *Pyth.* I.

Les principes de l'art de Pindare que nous venons de développer et qui peuvent se démontrer dans tous ses épinicies sont cependant très-compatibles avec la variété, réellement extraordinaire, dans la composition et l'expression que nous avons déjà indiquée comme un des avantages principaux du genre. Chaque épinicion de Pindare, en effet, a son ton particulier qui repose sur le mouvement de la pensée et, ce qui en résulte, sur le choix de l'expression. Les différences principales sont intimement liées au choix des rhythmes qui, de leur côté, sont motivés par le mode. Sous ce rapport, les épinicies de Pindare se divisent en doriens, éoliens, lydiens, trois catégories qui se distinguent très-facilement, quoique chacune d'elles admette des variétés infinies. Car au point de vue métrique également, chaque poëme de Pindare est une création particulière et individuelle, et on n'en trouverait pas deux qui fussent composés absolument d'après le même plan. Dans les odes doriennes nous trouvons les mêmes formes métriques qui régnaient déjà dans la poésie chorale de Stésichore, c'est-à-dire des suites de dactyles et des dipodies trochaïques[1] qui se rapprochent le plus de la majesté de l'hexamètre. Aussi la marche de ces odes est-elle géné-

[1] On peut voir dans les écrivains anciens qui ont traité de la musique comment on ramenait ces dipodies trochaïques avec les lignes dactyliques à un rhythme ou tact. On y apprend que la dipodie trochaïque en tant que pied rhythmique avait pour arsis le premier trochée, pour thésis le second, si bien qu'en mesurant les syllabes d'une façon plus brève, elle pouvait être assimilée au dactyle.

ralement calme, pleine de dignité : les narrations mythiques y sont plus amplement développées, les pensées se rattachent tout entières au sujet et sont libres de toute passion personnelle. En général elles expriment des idées qui élèvent et calment, l'expression se renferme dans les limites du langage épique, allié à un dorisme modéré, et prend ainsi une couleur aussi brillante que majestueuse.

Les odes éoliennes se rattachent par leur rhythme à la poésie des Lesbiens, dans laquelle dominaient des mesures plus légères, dactyliques, trochaïques et logaédiques. Seulement ces rhythmes, développés et adaptés à la poésie chorale, acquièrent une variété bien plus grande, et souvent aussi beaucoup plus de volubilité et de vivacité. L'esprit du poëte lui-même affecte également des allures plus vives : les pensées vont et viennent avec plus de rapidité; le poëte s'avertit lui-même de ne pas poursuivre plus loin des narrations déjà commencées et qu'il considère comme profanes ou présomptueuses[1] : en général, il y donne une place bien plus grande à ses sentiments personnels. Même dans celles des sentences qui s'adressent au vainqueur, règne un ton presque enjoué qui ne dédaigne pas même des tours plaisants[2]. Le poëte y mêle ses propres rapports avec le vainqueur et avec ses rivaux artistiques, vante sa propre manière, dispute avec les autres, les réfute[3]. Mais précisé-

[1] *Ol.* I, 52 (82), IX, 35.
[2] *Ol.* IV, 26 (40); *Pyth.* II, 72 (131).
[3] *Ol.* II, 96 (155); IX, 107 (151); *Pyth.* II, 78 (145).

ment parce qu'il y a tant de mouvement dans ces poëmes éoliens, ils se ressemblent beaucoup moins entre eux que les poëmes doriens. La première olympique, par exemple, avec ses images sereines et brillantes, a un ton tout différent de celui de la seconde, où s'exhale une noble mélancolie, ou de la neuvième, où retentit partout une confiance et une assurance fières et joyeuses. La langue est également plus hardie dans cette catégorie d'épinicies, plus difficile dans les liaisons de syntaxe, distinguée aussi par des formes dialectiques plus rares.

Dans les odes lydiennes enfin, qui sont les moins nombreuses, la mesure est presque toujours trochaïque; un ton poétique excessivement doux et suave répond à la douceur et à la suavité de leur caractère. C'est en ce genre que Pindare a aimé à composer les chants destinés à être chantés dans les processions, au sanctuaire, ou devant des autels, et ils contiennent en général d'humbles prières à la divinité de continuer ses faveurs et ses bénédictions.

CHAPITRE XVI

LA POÉSIE THÉOLOGIQUE.

Nous avons suivi le développement de la poésie grecque depuis Homère jusqu'à Pindare ; nous en avons

observé les transformations successives depuis la naissance presque spontanée du chant épique jusqu'à la composition savante et achevée du lyrisme choral. Nous devons nous estimer heureux de posséder dans des œuvres complètes les deux points extrêmes de cette suite de développements, Homère et Pindare. Quant aux degrés intermédiaires, il est plus facile de s'en faire une idée d'après des fragments isolés et des jugements d'autres écrivains. Entre Homère et Pindare s'étend une grande période dans l'histoire du génie grec : il semble que le premier de ces poëtes appartienne à tout un autre âge que le second. S'il fallait indiquer en peu de mots le point capital, nous dirions que l'on trouve dans Homère cette jeunesse de l'esprit humain qui vit encore entièrement dans l'intuition et dans l'imagination, dont la jouissance principale consiste à se représenter d'une manière vivante des figures, des actions, des événements, sans se soucier beaucoup des causes et des effets ; cette jeunesse qui porte bien en elle, au fond intime du cœur, une mesure des actions, des règles morales du jugement, mais qui ne s'en rend guère compte, parce que les regards, dirigés presque exclusivement sur le dehors, ne cherchent pas encore à pénétrer la vie intérieure. Dans Pindare l'esprit grec apparaît infiniment plus mûr et plus grave. Quel que soit l'amour avec lequel il embrasse la belle et brillante apparence des choses, quelque sublimes que soient les figures de héros antiques et d'athlètes contemporains qu'il dessine, sa tendance principale est cependant de

trouver dans son for intérieur la mesure d'après laquelle il jugera toutes les choses ; en d'autres termes, il cherche les lois de l'ordre moral et quand il a parfaitement et nettement conscience de ces lois, il les applique même rétrospectivement à la critique sévère de ces belles figures pleines de vie que l'imagination de l'âge précédent avait créées. La poésie de Pindare a trop de vérité intime, elle est trop la pleine expression du sentiment personnel, pour qu'elle essaye de cacher cette contradiction avec la poésie ancienne, comme le fit plus tard la poésie savante. Il croit que la renommée d'Ulysse, grâce au mélodieux Homère, est devenue plus grande que ses malheurs réels, parce qu'il y a quelque chose de vénérable dans les mensonges et l'invention ailée d'Homère[1]. Souvent il rejette les récits des poëtes d'autrefois, parce qu'ils ne s'accordent pas avec les idées plus pures qu'il se fait lui-même de la toute-puissance des dieux et de leur sainteté morale[2]. Mais c'est surtout dans la peinture du sort des trépassés qu'il s'éloigne d'Homère. On sait que, d'après le récit de l'Odyssée, ceux-ci menaient tous ensemble, sans en excepter les plus illustres des héros, une vie vaine comme celle des songes, dans les enfers, dans cet Aïdès où, semblables à des spectres, ils continuent leur activité terrestre sans en avoir ni l'intelligence ni la volonté. Pindare, tout au contraire, dans le sublime poëme de consolation qu'il

[1] *Ném.* VII, 20 (29).
[2] V. p. e. *Ol.* I, 52 (82); IX, 38 (54).

adresse à Théron[1], exprime la conviction intime que tous les crimes, commis dans ce monde, trouvent un juge sévère dans les enfers, et qu'une vie bienheureuse, sous un soleil éternel, sans souci de l'existence, échoit en partage aux bons. « Mais ceux qui ont réussi dans une vie trois fois répétée sur terre et dans les enfers, à tenir leur âme parfaitement pure de tout mal, ceux-là suivent la route de Zeus vers le palais de Kronos, où les îles des bienheureux sont rafraîchies par les souffles de l'Océan, et où brillent des fleurs d'or[2]. » On voit qu'ici les îles des bienheureux apparaissent comme la récompense de la vertu la plus pure, tandis que, chez Homère, il n'y a que quelques favoris des dieux, tels que Ménélas, parce qu'il a une fille de Zeus pour épouse, qui arrivent aux champs élyséens près de l'Océan. C'est dans les chants de deuil ou thrènes que Pindare a développé d'une manière plus explicite encore ses idées sur l'immortalité, sur la vie sereine des bienheureux à la lumière d'un soleil éternel, dans des bois parfumés, entre des jeux, des fêtes et des sacrifices, sur les tourments enfin des réprouvés dans la vie éternelle. Le poëte y explique particulièrement cette vie alternative sur la terre et dans les enfers, par laquelle des esprits nobles s'élèvent de plus en plus haut. « Ceux, dit-il[3], que Proserpine

[1] *Ol.* II, 57 (105) et suiv.

[2] C'est-à-dire le chemin que suit Zeus lui-même quand il va voir son père Kronos, autrefois détrôné par lui, mais réconcilié maintenant et souverain des âmes bienheureuses, pour le consulter sur les destinées du monde.

[3] *Thren. Fragm.*, 4; Böckh.

délivre de l'antique péché, elle en renvoie les âmes après neuf années au soleil terrestre. D'eux naissent des rois illustres et des hommes puissants par la force et grands par la sagesse, qui, parmi les hommes de la postérité, sont nommés des héros sacrés[1]. »

On voit bien qu'entre Homère et Pindare il s'est opéré une métamorphose dans les idées qui n'a pu se produire subitement, et qui est le résultat de l'action de nombreux sages et de poëtes inspirés. Toute poésie religieuse des Grecs, qui s'occupe de la mort et de la vie future, remonte aux divinités qui habitaient les sombres profondeurs du sein de la terre, et que l'on croyait presque étrangères à la vie sociale et politique de l'humanité sur cette terre. Ces divinités forment un groupe à part, séparé de celui des dieux olympiens; on les comprend sous le nom de *dieux chthoniques*[2]. C'est au culte de ces divinités seules que se rattachaient les mystères des Grecs. C'est dans la croyance à ces dieux que l'espérance de l'immortalité trouva le premier point d'appui d'où elle pût s'élever avec une hardiesse croissante, comme nous le voyons par les traits primitifs du mythe de Perséphone, fille de Démèter. Tous les ans, en automne, Perséphone est arrachée du

[1] Pour bien comprendre il faut se rappeler que d'après l'antique droit d'expiation on observait souvent un espace de huit ans pendant lesquels l'assassin devait vivre fugitif ou serf, avant qu'il pût être délivré de la malédiction.

[2] V. ch. II sur cette distinction, point capital pour toute la mythologie si compliquée des Grecs.

monde de la lumière pour être conduite dans le sombre empire du souverain invisible du monde des ombres (Ἀΐδης) ; mais embellie et rajeunie, elle retourne sur terre tous les printemps dans les bras de sa mère. C'est ainsi que se représentaient les Grecs anciens le dépérissement et l'efflorescence de la vie végétative dans le changement des saisons. Mais le sort de la nature était aussi à leurs yeux le sort des hommes : autrement Perséphone n'eût jamais été que la semence végétale, confiée à la terre, et non la souveraine de tous les trépassés. Or, si la divinité de la nature morte était en même temps la souveraine des trépassés, il semblait nature. d'en conclure, et on dut en conclure de bonne heure, que le retour de Perséphone à la lumière signifiait aussi pour l'homme un renouvellement de vie, une palingénésie. Voilà pourquoi les mystères de Démèter, qui se célébraient surtout à Éleusis, et qui, de bonne heure, acquirent une grande renommée parmi tous les Grecs, offraient, plus que tous les autres, des espérances consolantes et bienfaitrices au sujet de la mort et de l'état futur. « Heureux, dit Pindare, en parlant de ces mystères, heureux celui qui les a vus et qui descend ensuite dans la terre. Il connaît la fin de la vie et il connaît le commencement donné par Dieu[1]. » Tous les esprits les plus distingués de l'antiquité qui mentionnent les fêtes d'Éleusis partagent ces sentiments de Pindare.

Cependant les mystères d'Éleusis, pas plus que d'au-

[1] *Thren. Fragm.*, 8 ; Böckh.

tres institutions fixes de ce genre, n'ont exercé d'influence sur la littérature de la nation, parce que les hymnes qu'on y chantait et les prières qu'on y récitait n'étaient point destinés à un public autre que celui qui était présent, et ne s'appliquaient qu'à un moment déterminé dans la fête que l'on doit se figurer d'une ordonnance imposante et artistique. Toutefois, une autre compagnie qui servait, il est vrai, un culte mystérieux, mais qui n'était pas attachée à un établissement particulier de ce culte, a exprimé sa tendance d'esprit en dehors du cercle des initiés, et l'a déposée dans des momonuments littéraires. Cette association fut celle des *Orphiques*, nom par lequel on entendait des sociétés d'hommes qui se consacraient au culte de Bacchus, sous l'invocation de l'antique chanteur des mystères, Orphée, et qui cherchaient dans cette religion la satisfaction d'un besoin intime de consolation et d'édification. Le Dionysos auquel se rattachaient ces usages orphiques et bachiques[1] était ce dieu chthonique, ce Dionysos Zagreus, étroitement lié à Démèter et Cora, qui ne représentait pas seulement la suprême volupté et la joie extrême, mais encore cette mélancolie et cette émotion profondes que cause la misère de la vie humaine.

Les légendes et les poésies orphiques se rapportaient pour la plupart à ce Dionysos, qu'en sa qualité de dieu souterrain on identifiait avec Hadès, — doctrine que le philosophe Héraclite donne comme l'opinion d'une secte

[1] Τὰ Ὀρφικὰ καλεόμενα καὶ Βακχικά. Hérod. II, 81.

particulière[1], — et sur lequel les Orphiques fondaient leurs espérances dans la purification et la béatification finales des âmes. Mais leur manière de célébrer ce culte était fort différente du service ordinaire de Bacchus dans le peuple. La vie bachique des Orphiques (βακχεύειν) ne consistait pas en joie immodérée et folle démence, mais dans une tendance ascétique à la pureté immaculée de la vie extérieure[2]. Après avoir pris part une fois au repas mystique, composé de la viande crue de la victime, le taureau de Dionysos que l'on déchirait (ὠμοφάγια), les Orphiques ne prenaient plus aucune nourriture animale. Ils portaient des vêtements de toile blanche, comme des prêtres orientaux ou égyptiens, dont d'ailleurs bien des détails du rituel extérieur du service orphique pourraient bien avoir été empruntés, ainsi que le remarque Hérodote.

Il est difficile de dire quand l'association orphique se forma en Grèce, et quand on commença à composer des hymnes et d'autres chants religieux dans le sens indiqué. L'origine de ces opinions sur la mort, plus élevées et plus consolantes que celles d'Homère, remonte jusqu'à la poésie hésiodique. Au moins dans les Œuvres et les Jours, tous les héros sont-ils déjà rassemblés par Zeus dans les îles bienheureuses de l'Océan. Et même, d'après un vers que les critiques, il est vrai, n'ont pas reconnu

[1] Dans Clém. Alex. *Protr*, p. 30. Pott. (*Fragm*. 70, dans Schleiermacher.)

[2] V. sur ce point et sur plusieurs autres touchés dans le texte, Lobeck, *Aglaophamus*, 244.

pour authentique, Kronos avait déjà eu le gouvernement de ces îles[1]. Il y a là une grande transformation d'opinions. On ne souffrait plus d'imaginer des êtres divins, comme les Olympiens et les Titans, en lutte éternelle, inconciliable, les uns jouissant seuls, dans un froid égoïsme, de la béatitude, les autres abandonnés à toutes les horreurs du Tartare : une disposition plus clémente de l'âme exigeait un empire de paix après la guerre des dynasties divines. De là cette croyance que Pindare professe également, et d'après laquelle Zeus aurait délié les chaînes des Titans[2], tandis que son père Kronos, le dieu de l'âge d'or, réconcilié avec son fils, continue de gouverner dans les îles de l'Océan, les aïeux bienheureux. Dans des poésies orphiques, Zeus appelle à son secours Kronos, délivré des chaînes, pour achever la création du monde et pour lui donner toute sa bonté et toute son utilité. On retrouve une tendance analogue vers des notions plus élevées et plus tranquillisantes dans d'autres poëtes épiques, postérieurs à Homère. Eugammon, l'auteur de la *Télégonie*[3], emprunta, dit-on, au chanteur des mystères, Musée, la partie de son poëme qui traitait de la Thesprotie, pays où florissait particulièrement le culte des dieux de la mort. Dans l'*Alcméonide*, qui célèbre Alcméon, le fils

[1] D'après le vers 169 : τηλοῦ ἀπ' ἀθανάτων· τοῖσιν Κρόνος ἐμβασιλεύει (v. sur cette leçon l'édition de Göttling) qui ne se trouve pas dans tous les manuscrits.

[2] Ζεὺς ἔλυσε Τιτᾶνας.

[3] V. plus haut. Ch vi.

d'Amphiaraüs, se trouvait une invocation de Zagreus, comme du plus grand de tous les dieux[1]. Le poëte entendait par là le dieu des enfers, mais pris dans un sens beaucoup plus élevé que celui de l'Hadès ordinaire. Un autre poëme de cette époque, la *Minyade*, contenait une description détaillée des Enfers : et on peut se faire une idée de l'esprit dans lequel elle était conçue, d'après le fait que, entre autres poëtes, un Orphique du nom de Cercops, et Orphée lui-même sont cités comme auteurs de cette partie du poëme qui a le nom particulier de *la Descente aux Enfers*[2].

Lorsque parurent en Grèce les premiers philosophes, il devait déjà avoir existé une poésie qui, sous des formes mythiques, avait répandu d'autres notions que celles d'Homère, sur l'origine du monde et la destinée des âmes. L'aspiration à la connaissance des choses divines et humaines se dégage lentement chez les Grecs et péniblement de l'enveloppe dont l'entourent l'enthousiasme sacerdotal et le délire religieux. Pendant longtemps elle ne tend qu'à spiritualiser et à mieux approfondir la mythologie traditionnelle, avant de s'engager dans les voies de la spéculation philosophique proprement dite. C'est ainsi qu'à l'époque des sept sages nous rencontrons plusieurs de ces hommes qui, incités principalement par des idées et des rites du culte d'A-

[1] Πότνια Γῆ, Ζαγρεῦ τε θεῶν πανυπέρτατε πάντων. *Etymol. Gudianum*, au mot Ζαγρεύς.

[2] Ἡ ἐς Αἴδου κατάβασις. (Des opinions opposées ont été soutenues par Welcker, l. c. p. 423. E. M.)

pollon, réussissent par une vie de sainteté immaculée et par des crises extatiques, à répandre autour de leurs personnes un éclat presque miraculeux qui nous empêche encore aujourd'hui de pénétrer jusqu'au fond de leur nature. Tel est le Crétois Épiménide, contemporain plus âgé de Solon, appelé à Athènes en qualité de prêtre expiateur pour délivrer la ville de la malédiction que faisait peser sur elle le crime de Cylon (vers ol. 46e, 612). Personnage complexe, moitié thaumaturge, moitié philosophe, il se fait nourrir par les nymphes, et son âme quitte le corps aussi souvent et pendant aussi longtemps qu'il lui plaît. A côté de ce caractère sacré et merveilleux cependant, il y a déjà là, s'il faut en croire Platon, et d'autres anciens, un esprit dont la méditation et la réflexion enthousiastes, il est vrai, et divinatoires essayent de pénétrer les mystères divins [1].

Plus étrange encore que lui, un autre prêtre expiateur, Abaris, s'entoure, une génération après Épiménide, de cérémonies de purifications et de chants sacrés, et, pour mieux autoriser sa mission, se donne pour Hyperboréen. Pour prouver qu'il était réellement issu de ce peuple qu'Apollon aimait plus que tout autre et au milieu duquel il apparaissait visible, il portait avec lui une flèche que le dieu lui avait donnée dans le pays des Hyper-

[1] Il est difficile de contester que les poëmes à lui attribués, tels qu'oracles, chants expiatoires, la naissance des Curètes et des Corybantes, lui appartiennent réellement. Damascius, *de Princip.*, p. 383, lui attribue, d'après Eudème, une cosmogonie où l'œuf du monde joue, comme chez les Orphiques, un rôle important.

boréens[1]. Aristée de Proconnèse, sur la Propontide, suit la marche opposée ; inspiré par Apollon, il part pour le septentrion lointain à la recherche du peuple favori du dieu. C'est ce voyage miraculeux qu'il racontait dans l'*Arimaspea*, qu'Hérodote et même des Grecs postérieurs à Hérodote, eurent encore sous les yeux. Ce poëme paraît avoir été un assemblage de notes ethnographiques et de vagues notions sur les peuples du Nord d'une part, d'idées et de rêveries de l'autre qui se rattachaient au culte d'Apollon. Le poëte était cependant assez modeste pour ne prétendre avoir pénétré que jusqu'aux Issédoniens, au nord des Scythes, et pour donner comme de simples bruits qu'il a recueillis, les contes fabuleux des Arimaspes à l'œil unique, des griffons qui gardent l'or des montagnes, enfin des Hyperboréens bienheureux au delà des monts du septentrion. Cet Aristée est également un personnage tout à fait légendaire ; sous forme de corbeau, il accompagne Apollon à la fondation de Métaponte et reparaît dans cette ville de la Grande-Grèce plusieurs siècles plus tard, c'est-à-dire à l'époque de son existence réelle, vers le temps de Pythagore. Phérécyde, lui aussi, de l'île de Syros, un des chefs de l'école ionienne, se rattache jusqu'à un

[1] C'est là la forme ancienne de la légende, dans Hérodote, IV, 36, l'orateur Lycurgue et autres. D'après le récit postérieur qui appartient à Héraclide de Pont, Abaris fut porté lui-même à travers les airs et autour de la terre par la flèche miraculeuse. — D'Abaris aussi on avait des chants expiatoires, des oracles, même une prétendue épopée : l'arrivée d'Apollon chez les Hyperboréens.

certain point à ces sages au caractère sacerdotal et enthousiaste, en revêtant encore d'une forme toute mythique ses idées et ses divinations sur la nature des choses et leurs causes intimes. Nous avons de lui des fragments d'une Théogonie qui ont un caractère étrange et offrent beaucoup plus d'analogie avec les poésies orphiques qu'avec Hésiode[1]. Il est évident qu'à cette époque, l'esprit de la poésie théologique s'était déjà complétement transformé et que les idées orphiques avaient déjà cours.

Il est impossible cependant de prouver l'existence d'aucune œuvre littéraire de ces Orphiques avant Phérécyde, sans doute par la raison que les hymnes et les chants religieux qu'ils composaient n'étaient destinés qu'à ces confréries de mystères et formaient un ensemble avec les cérémonies qu'elles observaient. Une littérature orphique étendue ne naît que vers le temps des guerres médiques, après que les restes de l'ordre pythagoricien de la Grande-Grèce se furent rattachés aux associations orphiques. La philosophie de Pythagore par elle-même, n'avait rien de commun avec le caractère des mystères orphiques : l'éducation, la vie, toute la culture à laquelle aspirait l'ordre des Pythagoriciens dans

[1] Sturz, *de Pherecyde*, p. 40, sqq. Le mélange d'êtres divins (θεοκρασία), le dieu Ophionée, l'unité de Zeus et d'Eros et plusieurs autres idées de la Théogonie de Phérécyde se trouvent aussi dans des poésies orphiques. La Cosmogonie d'Acusilaos (Damascius, p. 313, d'après Eudème) se rapproche aussi des Orphiques, quand elle cite Ether, Éros et Métis comme enfants d'Érèbe et de Nyx (la nuit). Cf. plus bas.

l'Italie méridionale, ne ressemblaient pas davantage à la vie et aux mœurs des Orphiques. Tandis que chez ceux-ci le culte de Dionysos était le centre de leurs rêveries religieuses et le point de départ de toutes leurs spéculations sur la destinée de l'univers et de l'homme, on ne rencontre aucune trace d'une pareille autorité du culte de Bacchus dans les villes de l'alliance pythagoricienne. C'est au contraire Apollon et les Muses qui sont les divinités favorites de ces sages, ce qui s'accorde parfaitement d'ailleurs avec l'ordonnance de leur vie et avec leur activité politique. Cette fusion n'a évidemment eu lieu que lorsque, après la destruction de Sybaris, l'alliance pythagoricienne dans la Grande-Grèce fut surprise par le parti populaire hostile, dispersée et persécutée avec une fureur sauvage (vers ol. 69me, 1. 504 av. J. C.). Dans ces circonstances, il semble fort naturel que bien des Pythagoriciens, avec leur penchant prononcé pour les sociétés fermées, aient cherché un point d'appui dans ces conventicles des Orphiques, consacrés par la religion. A cette époque appartiennent plusieurs hommes qu'on appelle Pythagoriciens et qui étaient connus comme auteurs de poëmes orphiques. Tel fut ce Cercops à qui l'on attribuait le grand poëme des *Traditions sacrées* (Ἱεροὶ λόγοι), toute une théologie orphique en vingt-quatre rhapsodies qui est sans doute l'œuvre de plusieurs, parmi lesquels on cite un certain Diognète. Brontinos, également Pythagoricien, est cité comme auteur d'un poëme orphique *sur la nature* (φυσικά), et de *le Manteau et le Filet* (πέπλος καὶ δί-

κτυον), images par lesquelles les Orphiques symbolisaient la création. Arignote qu'on donne pour une élève et même pour une fille de Pythagore, aurait composé un poëme intitulé *les Bachiques* (Βακχικά). D'autres poëtes orphiques sont Persinos de Milet, Timoclès de Syracuse, Zopyros d'Héraclée ou de Tarente. Nous connaissons davantage Onomacrite, qui n'était cependant point intimement lié avec les Pythagoriciens, puisque dès avant la destruction de leur alliance, il vivait en grande considération auprès de Pisistrate et de ses fils. C'est lui qui recueille pour ces bibliophiles les oracles de Musée, et en ce travail, le poëte Lasos l'avait, d'après Hérodote, surpris en flagrant délit de falsification. Il composait des chants pour des cérémonies bachiques, et y introduisit les Titans dans le cycle mythique de Dionysos, en leur attribuant le meurtre du jeune dieu [1]. On voit combien cette mythologie orphique s'éloignait de la Théogonie d'Hésiode. Au temps de Platon, on possédait, grâce à ces poëtes, une collection nombreuse de chants sous le nom d'Orphée et de Musée, que l'on récitait à la manière des rhapsodes dans les jeux publics, absolument comme les épopées d'Homère et d'Hésiode [2]. A cette époque les Orphéotélestes, sorte de mystagogues marrons et mauvaise superfétation des Orphiques, montraient aussi toute une collection de livres d'Orphée et de Musée sur lesquels ils fondaient leurs prophéties

[1] Tel est le sens du passage important de Pausanias, VIII, 73, 3.
[2] Platon, *Ion.*, p. 536. B.

quand ils venaient frapper à la porte des riches en promettant de leur procurer, au moyen de sacrifices et de chants expiatoires, absolution de tous les péchés, même de ceux des aïeux [1].

Quant au contenu de cette poésie orphique, il est difficile de toujours bien séparer les notices que nous en possédons d'avec les inventions orphiques postérieures des temps de décadence du paganisme. D'un autre côté, une explication détaillée nous obligerait à entrer dans le détail de la mythologie ancienne et de l'histoire religieuse; nous ne ferons donc ressortir que quelques points principaux, qui trahissent l'esprit et le plan de ces compositions en général. Nous les puisons pour la plupart dans la cosmogonie orphique que les écrivains postérieurs qualifient de *l'ordinaire* (ἡ συνήθης) (car il y en avait aussi d'autres plus étranges encore et plus bizarres) et qui formait probablement une partie du grand ouvrage des *Traditions sacrées*.

Dès le début se trahit le désir de renchérir sur la Théogonie d'Hésiode et de s'élever à des idées encore plus générales, plus encyclopédiques que le chaos hésiodique. La théogonie orphique mettait Chronos, le temps, à la tête du tout et lui attribuait une essence et une force créatrices. Chronos engendre de lui-même Chaos, et du chaos il forme, au milieu de l'éther, le brillant œuf du monde. Cet œuf du monde est une idée que les Orphiques ont de commun avec beaucoup de systè-

[1] Platon, *Republ.*, II, 364.

mes orientaux et dont on rencontre des allusions même dans les anciens mythes grecs, dans celui des Dioscures par exemple ; mais ce ne sont que les Orphiques qui ont développé cette idée et lui ont donné son importance. Dans cet œuf toute la vie de l'univers se trouve encore mystérieusement enfermée ; c'est de là qu'elle se développe, comme la vie d'un oiseau, du centre invisible d'un néant apparent. Cet œuf où se trouve l'abondance matérielle du chaos, est fécondé par les vents, l'éther mû ; c'est alors qu'en sort Éros aux ailes d'or[1]. L'idée de cet Éros, comme être cosmogonique, a été bien plus développée par les Orphiques que par Hésiode. Ils l'appelaient aussi Métis, l'esprit du monde : le nom de Phanès ne lui fut donné que parmi les Orphiques postérieurs. Ils considéraient cet Éros-Phanès comme un être panthéistique dans lequel le monde entier se serait encore trouvé réuni dans une unité organique, comme les membres d'un corps ; le ciel sa tête, la terre son pied, le soleil et la lune ses yeux, le lever et le coucher ses cornes. Un poëte orphique dit à Phanès avec autant de beauté que de profondeur : « Tes larmes sont la malheureuse race des hommes ; par ton sourire tu as fait germer la race sacrée des dieux. » De cet Éros naît toute une généalogie de dieux, analogue à celle d'Hésiode ; car, avec

[1] Ce trait nous le retrouvons aussi dans la parodie de la cosmogonie orphique chez Aristophane, *Oiseaux*, 694, qui explique aussi le vers orphique du Schol. d'Apollonius de Rhode III, 26.

Αὐταρ Ἔρωτα Χρονος (non Κρόνος) καὶ πνεύματα πάντ' (nominatif) ἐτέκνωσεν.

sa fille, la nuit, il engendre le ciel et la terre qui produisent à leur tour les Titans parmi lesquels Kronos et Rhea deviennent les parents de Zeus. Zeus était pour les Orphiques également le nom de la divinité qui gouverne le monde dans le temps, qui embrasse le tout par son activité infinie et toujours vigoureuse. D'après cela Zeus devait avoir pris la place d'Éros-Phanès et s'être identifié avec cet être. C'est là ce qui donna lieu à la fiction de Phanès dévoré par Zeus, fiction qui est évidemment imitée du récit hésiodique où Zeus dévore la déesse de la sagesse, Métis. Seulement Hésiode ne veut dire par là qu'une chose : c'est que Zeus sait désormais tout ce qui porte le salut ou la perte, tandis que les Orphiques reportaient ainsi sur Zeus leur idée d'une âme du monde. Aussi se plaisaient-ils à dire dans des descriptions détaillées comment Zeus était maintenant le premier et le dernier, le commencement, le milieu et la fin, homme et femme et tout en général. Toutefois, l'univers n'est pas toujours envisagé ainsi par rapport à Zeus et à Éros : les Orphiques racontaient aussi comment Zeus réunit dans une belle construction, et pour en former un seul tout, les forces qui se combattaient, c'est-à-dire qu'il rétablit par la raison et la sagesse cette unité qui était dans Phanès et qui s'était détruite par la lutte et l'inimitié.

On remarque ici que l'horizon hellénique accueille l'idée, parfaitement étrangère aux anciens poëtes grecs, d'une création de l'univers. Tandis que les Grecs du temps d'Homère et d'Hésiode considéraient le monde

comme une plante qui, animée par un intime instinct de vie, croît et se développe depuis ses racines profondes et insondables jusqu'à une forme de plus en plus délicate et belle, les Orphiques voyaient déjà dans la divinité un ouvrier qui, avec une matière donnée, entreprend et exécute d'après un plan régulier la construction du monde. Ils aimaient à se servir, pour rendre leur pensée plus facile à saisir, de l'image d'un cratère où les divers éléments se fussent trouvés mêlés dans la mesure voulue, ou d'un péplos, d'un vêtement où les fils les plus variés se fussent réunis pour former un beau tissu. Aussi rencontre-t-on les noms de cratères et de péplos comme titres de poëmes entiers de ce genre.

Une autre différence non moins importante est celle entre les idées orphiques sur la destinée du monde et celles des Grecs anciens. Les poëtes de la secte nouvelle ne s'arrêtaient point à l'état actuel du monde, encore moins se contentaient-ils de la mélancolique théorie d'Hésiode sur les âges qui se succèdent en empirant toujours; ils attendaient eux, à la fin des choses, un apaisement de toutes luttes et querelles, une paix bienheureuse, un état de béatitude absolue et de ravissement des âmes. Leurs espérances pleines de confiance se rattachaient tout entières à Dionysos, dont le culte était d'ailleurs le point de départ de tous les sentiments religieux qui leur étaient particuliers. Dionysos-Zagreus, d'après eux, était fils de Zeus qui, sous la forme d'un dragon, l'avait engendré avec sa propre fille, Cora-Perséphone, avant qu'elle fût entraînée dans le royaume

des ombres. Le jeune dieu passe par de grands périls et par toutes les terreurs de la mort, trait de tout temps essentiel de la fable de Dionysos, telle surtout qu'on la racontait dans le pays de Delphes, mais que les Orphiques les premiers, Onomacrite en particulier, transformèrent en cette légende bizarre que nous ont transmise les écrivains postérieurs. Zeus, raconte cette légende, Zeus destine Dionysos à la royauté et le place sur le trône du ciel en lui donnant pour protecteurs Apollon et les Curètes. Mais les Titans, excités par Héra jalouse, le surprennent en s'enduisant de plâtre pour se rendre méconnaissables, — usage habituel des fêtes bachiques — tandis que Dionysos, occupé de toutes sortes de jouets, surtout d'un miroir brillant, ne s'aperçoit point de leur approche. Après de longs et terribles combats, les Titans l'emportent, tuent Dionysos, et le déchirent en sept morceaux, parce qu'ils étaient eux-mêmes au nombre de sept[1]. Pallas cependant réussit à sauver le cœur palpitant[2] que Zeus avale dans une boisson pour porter ainsi de nouveau en lui et pour engendrer une seconde fois Dionysos, car le cœur était considéré par les anciens comme le véritable siége de la vie et de l'esprit. En même temps Zeus venge l'assassinat de son fils en terrassant et brûlant de ses foudres les Titans ; de leurs cendres, d'après cette légende orphique au moins, naissent les hommes dans lesquels il y a éga-

[1] Les Orphiques ajoutaient aux Titans et Titanides d'Hésiode Phorcys et Dione.

[2] Κραδίην παλλομένην — fable étymologique.

lement du Dionysos, mais du Dionysos déchiré criminellement. C'est ce dieu, déchiré et créé une seconde fois, qui est destiné à succéder dans le gouvernement à Zeus et à rétablir l'âge d'or. Mais Dionysos était en même temps pour les Orphiques le dieu dont on espérait la délivrance des âmes : car, d'après une de leurs idées, à laquelle Platon fait souvent allusion, les âmes humaines étaient, pour leur punition, jetées dans le corps comme dans une prison. Les souffrances de l'âme dans cette captivité, les phases et les degrés par lesquels elle arrive à un état supérieur, son épuration et sa transfiguration successives étaient peintes avec détail dans ces poëmes et Dionysos avec Cora (*Liber cum Libera*) y étaient représentés comme les divinités auxquelles incombe la conduite et la purification des âmes.

Voilà donc, dès la poésie de ces cinq premiers siècles de la littérature grecque, à la place de cette joie pleine de sérénité qu'inspirait la vie sensuelle, un sentiment profond de la misère de l'existence humaine et un désir enthousiaste d'un état plus heureux, non pas, il est vrai, au point de faire de cette sorte de philosophie mélancolique la disposition dominante du peuple grec ; de façon cependant à prendre profondément racine dans certaines âmes et à se rattacher à une opinion générale plus sévère et plus spiritualiste de la vie.

Pour juger cette opinion générale, tournons nos regards sur le commencement et les premiers pas que les Grecs avaient faits dans la communication prosaïque de leurs pensées pendant les derniers siècles de cette époque.

CHAPITRE XVII

ÉCRITS PHILOSOPHIQUES.

Comme le sujet de cet ouvrage n'est pas une histoire de la philosophie, mais de la littérature et de la culture intellectuelle des Grecs, nous n'avons pas à répondre, relativement aux philosophes grecs des premiers temps, aux questions qu'essayerait de résoudre un ouvrage de ce genre. La philosophie est un royaume à part de l'esprit humain, fondé sur des besoins de notre raison qui ne s'éveillent pas en tous et ne se montrent qu'à de certains moments du développement d'une civilisation. Elle se compose de pensées et d'idées qui cherchent à se combattre et à se réfuter les unes les autres, et, si parfois un artiste philosophe réussit à les mettre dans un équilibre apparent, la balance ne tarde pas à rebondir à un moment donné, et tout l'édifice s'écroule pour être reconstruit par un autre avec les mêmes pierres, mais d'après un plan tout différent. Pour bien pénétrer les idées sur la nature des choses, telles qu'elles se dégagent des fragments des philosophes anciens et des renseignements que nous possédons sur eux, pour bien saisir l'originalité de chacun des grands penseurs, ainsi que la position qu'il occupe dans l'histoire de la pensée philosophique, il faut apporter

à la fois un intérêt tout particulier pour ce monde de la pensée, et un esprit bien indépendant de tout parti pris et de tout système. Quand même on serait en droit de supposer cet intérêt chez le lecteur, ces considérations n'entreraient point dans le cadre de ce travail, qui envisage le peuple grec dans son ensemble, et n'insiste que sur ce qui a directement enrichi la vie intellectuelle de ce peuple. Or la philosophie, dans ses débuts, et longtemps après encore, est aussi éloignée de la culture générale du peuple, que la poésie y est étroitement liée. La poésie, en effet, en forme, pour ainsi dire, le centre, illustre et transfigure la vie nationale, la sphère des pensées dans laquelle la nation a grandi, la religion, le mythe, le mouvement politique, les mœurs sanctionnées par les siècles, toute l'ordonnance de la vie en un mot; elle est la fleur de l'existence historique et positive de la nation. La philosophie, tout au contraire, commence par arracher l'esprit aux opinions et aux habitudes dont il s'est nourri jusque-là, aux idées sur les dieux et l'univers, aux principes de la morale et des constitutions en vigueur. L'esprit individuel s'y place autant que possible sur ses propres pieds, et prétend à une autonomie qui souvent va jusqu'à une opposition ouverte contre les institutions réelles, à un dédain superbe pour tout ce qui est sagesse et art traditionnels. Aussi renonce-t-elle dès ses débuts à l'ornement du vers, c'est-à-dire à la forme du discours, qui jusque-là a servi à toute disposition exaltée de l'esprit voulant se communiquer à

autrui : la première elle apparaît dans la parole nue et libre de la vie ordinaire. Elle ne l'aurait certainement pas osé, si ses œuvres avaient été destinées à être récitées devant une foule assemblée aux fêtes et aux jeux. Il aurait fallu beaucoup de hardiesse pour y interrompre le fleuve rhythmique des hexamètres harmonieux par un discours simple tel qu'on pouvait l'entendre dans le commerce social de tous les jours. Mais les écrits les plus anciens des philosophes grecs n'étaient qu'une brève consignation de leurs principales pensées destinées à être communiquées au petit nombre. Rien n'empêchait ici d'employer la forme du discours ordinaire, depuis longtemps en usage pour consigner par écrit les lois, les alliances, etc[1]. En général, la prose et l'écriture sont si étroitement liées l'une à l'autre, que la poésie, on peut bien le dire, ne serait pas si longtemps restée seule à détenir la vie élevée de la nation, si l'écriture avait été répandue plus tôt parmi les Grecs. Sans doute la philosophie, elle aussi, à mesure qu'elle se développe, s'empare de la poésie pour frapper plus vivement les esprits ; et si l'on prenait les divisions à la rigueur, il aurait fallu faire suivre le chapitre sur la poésie théologique d'un chapitre sur la poésie philosophique. Mais, comme nous observons dans cet ouvrage l'ordre chronologique et le développement naturel et intime des divers phénomènes intellectuels, cette poésie philosophique ne peut trouver sa place qu'à côté de la prose et

[1] V. le chap. suivant.

comme une déviation intentionnelle, en vue de certains buts déterminés, de la forme habituelle.

Toutefois, quels que soient, depuis les premiers jours, les efforts des philosophes pour s'isoler et pénétrer d'une manière tout à fait indépendante le fond et l'essence des choses, chacun se montre cependant jusque dans ces recherches, avec son caractère propre, c'est-à-dire tel que l'a fait depuis son enfance l'influence continue de son entourage. Aussi les premiers philosophes se divisent-ils en groupes selon les races et les contrées auxquelles ils appartiennent; bien qu'on ne puisse pas encore appliquer à ce temps l'idée d'école, c'est-à-dire de transmission régulière d'une doctrine par une succession continue de maîtres et de disciples.

L'impulsion première et la plus forte part des Ioniens, celle des races grecques qui ne montrait pas seulement le plus de goût pour les nouveautés et les connaissances variées dans la vie ordinaire, mais qui apportait aussi le plus de curiosité scientifique dans l'étude de la nature et de l'univers. Aussi les recherches de ces sages Ioniens se dirigèrent-elles, dès le commencement, sur le monde extérieur et sur la nature, ce qui leur valut chez les anciens le nom de physiciens ou physiologues. Avec l'audace, propre à l'esprit inexpérimenté et ignorant des difficultés du sujet, ils posent dès l'abord les questions les plus hautes et cherchent à découvrir la cause dernière, le principe d'être des choses, quand ils n'ont encore à leur service d'autre expérience que celle de l'homme du commun, et quand

ils ne se sont pas encore débrouillés avec les éléments rudimentaires des mathématiques. Si nous sourions de la téméraire promptitude avec laquelle l'esprit de ces Ioniens passa sur tous les degrés intermédiaires pour s'essayer dès ses débuts aux problèmes derniers, on ne peut pas cependant ne pas admirer la profondeur de vues avec laquelle certains d'entre eux devinèrent la cohérence intime de phénomènes que les progrès des sciences naturelles ont seuls pu mettre à même de comprendre d'une manière scientifique. Avec cette tendance des spéculations ioniennes, il va de soi qu'ils ne prétendaient pas s'affranchir de l'expérience et procéder *a priori* : ils essayèrent plutôt de résumer, de concentrer toute expérience et toute observation dans quelques grands résultats sur la nature des choses. Aussi l'attention, une certaine finesse d'observation n'a-t-elle en aucun temps fait défaut aux Grecs pour tout ce qui se passait sous leurs yeux ; mais cette nation si intelligente n'a jamais dépassé un certain point, même à l'époque où elle avait déjà rassemblé un grand trésor d'expériences : jamais elle n'est allée au delà de l'observation du phénomène donné, jamais elle n'a, comme la science moderne, tenté de faire naître des phénomènes, de procéder à des expériences par lesquelles le savant met la nature en demeure de lui répondre sur les points au sujet desquels il attend des renseignements.

Avant de passer aux différents sages de l'école ionienne, pour employer ce mot d'école dans son acception la plus vaste, on ne peut passer sous silence le nom

d'un homme qui est très-important, parce qu'il forme, pour ainsi dire, un membre intermédiaire entre les physiologues ioniens et les enthousiastes sacerdotaux, tels qu'Épiménide et Abaris. Phérécyde, originaire de l'île de Syros, une des Cyclades, est d'ailleurs le premier Grec dont nous possédions encore quelques phrases de prose, et certainement un des premiers qui confiassent leur sagesse, peu éloquente encore, à des peaux de moutons (διφθέραι), à la manière des Ioniens, qui n'avaient pas encore reçu le papyrus d'Égypte[1]. Mais cette prose n'est prose qu'en ce qu'elle a secoué les entraves des vers qu'elle ne se soucie pas d'observer dans la contemplation enthousiaste de la nature des choses, nullement parce qu'elle manifesterait ses pensées d'une façon rationnelle et simple. Au début de son livre on lisait : « Zeus et le temps (chronos) et la terre primitive (chthonios) étaient de toute éternité ; mais la terre primitive s'appelle Terre (Ghè), depuis que Zeus lui a donné l'honneur. » Plus loin il décrivait comment Zeus se métamorphosa en dieu d'amour (Eros) lorsqu'il voulut mettre une belle ordonnance dans ce monde, composé de la matière primitive, créée par Chronos et Chthonios. « Zeus forme, c'est ainsi qu'il continue, un grand et beau vêtement, sur lequel il peint la Terre et Ogénos (Océan) et les maisons d'Ogénos, et il étend le vêtement sur un chêne

[1] Hérodote V, 58. L'expression Φερεκύδεος διφθέρα a sans doute donné lieu à la fable d'après laquelle on avait enlevé sa propre peau à Phérécyde pour le punir de l'athéisme dont on accusait tous ces vieux philosophes.

ailé[1]. » Sans prétendre interpréter ces images, on peut établir comme probable que Phérécyde, par ses idées et par son style, eut une grande affinité avec les théologiens orphiques, et qu'il y a plutôt lieu de le placer parmi ceux-ci que parmi les physiologues ioniens.

Phérécyde appartient à l'époque des sept sages, dont l'un, Thalès de Milet, est en même temps le premier de la série des philosophes ioniens. Les sept sages ne sont point, nous avons déjà eu occasion de le remarquer, des penseurs solitaires auxquels leurs spéculations, incomprises du vulgaire, eussent valu la réputation de sagesse ; leur gloire, répandue dans toute la Grèce, repose uniquement sur leur activité d'hommes d'État, de conseillers du peuple dans les affaires publiques, d'hommes pratiques, en un mot. Cela s'applique aussi à Thalès, dont plus d'une anecdote constate le coup d'œil libre et pénétrant dans les affaires de l'État et dans les questions économiques. La plus importante c'est Hérodote qui la raconte. Au moment où, après la chute de Crésus, la grande puissance perse sous Cyrus menaçait les Ioniens, Thalès, déjà très-âgé, leur aurait conseillé d'établir une capitale ionienne au milieu de leur côte, à Téos, par exemple, où l'on délibérerait sur toutes les

[1] Pour la suite v. Sturz, *Commentatio de Pherecyde utroque*, dans les *Pherecydi fragmenta*, ed alt. 1825. (Cf., parmi les écrivains plus modernes, Preller, *Die Theogonie des Pherekydes von Syros* (*Rhein. Mus.*, 1846, 377. E. M.). L'authenticité de ces fragments est surtout garantie par les formes très-rares de vieil ionien qu'en citent les savants grammairiens Apollonius et Hérodien.

affaires de la race et vis-à-vis de laquelle toutes les autres villes ioniennes auraient la position des dèmes de l'Attique. Plus jeune Thalès prédit, disait-on, aux Ioniens, l'éclipse totale du soleil, qui termina (en 610 ou en 603) la bataille des Mèdes sous Cyaxare, et des Lydiens sous Halyattès[1]. On ne peut guère douter que Thalès ne se servît dans cette circonstance de formules astronomiques qu'il avait reçues par la voie de l'Asie Mineure, des Chaldéens, les véritables pères de l'astronomie des Grecs aussi bien que des autres nations : car ses propres connaissances théoriques dans les mathématiques ne peuvent pas encore s'être élevées jusqu'à la proposition de Pythagore. On dit qu'il enseigna le premier des thèses du genre de celles de l'égalité des angles à la base d'une triangle isocèle. Le côté principal de l'activité de Thalès fut évidemment pratique. Là où sa propre théorie n'atteignait pas, il se servait des connaissances de peuples plus avancés dans les sciences naturelles. C'est lui qui engagea ses compatriotes à ne plus se diriger dans leur navigation d'après la grande ourse qui décrit un cercle assez grand autour du pôle, mais à suivre l'exemple des Phéniciens (dont descendait même, d'après Hérodote, la famille de Thalès), en fixant les regards sur l'astre polaire de la petite ourse, qu'on appelait aussi la Phénicienne[2].

[1] Si Thalès (d'après Eusèbe) était né ol. 35e, 2 (639), il avait alors 29 ou 36 ans.

[2] Scholies d'Aratus, *Phænom.* 39. C'est sur des traditions de ce genre que reposait évidemment la ναυτικὴ ἀστρολογία que l'anti-

Thalès ne fut ni poëte, ni même écrivain. On ne put pas, dans l'antiquité, citer avec certitude le moindre petit ouvrage de lui. Les renseignements que nous avons sur ses thèses philosophiques ne reposent donc que sur le souvenir des contemporains et des successeurs immédiats, et ce serait un vain espoir que de s'imaginer pouvoir construire un système de la nature dans le sens de Thalès. Ce que l'on peut conclure cependant des meilleures de ces traditions, c'est que cet homme de génie, loin d'admettre dans la nature une matière inanimée, ne voyait partout que la force du mouvement. « Tout, disait-il, dans le langage qui lui était propre, tout est plein de dieux[1], » et il en citait comme preuve l'aimant et l'ambre, conducteurs des forces magnétiques et électriques. On sait aussi qu'il faisait de l'eau le principe ou la matière primitive et motrice[2], probablement parce que l'élément liquide paraît tantôt en forme solide, tantôt en forme atmosphérique et que ce fait lui révélait de la façon la plus claire, comment, dans la nature, un être peut être identique à lui-même dans les formes les plus diverses. Si peu que ce soit, cela suffit pour reconnaître en Thalès

quité faisait remonter à Thalès, mais que des renseignements plus authentiques attribuent à un écrivain plus récent, Phocos de Samos.

[1] Dans le passage d'Aristote, *de Anim.*, I, 5, 15, il n'y a que les mots πάντα πλήρη θεῶν εἶναι qui soient de Thalès ; les mots ἐν ὅλῳ τὴν ψυχὴν μεμῖχθαι sont l'explication et l'interprétation d'Aristote.

[2] Ἀρχή, αἰτία. L'expression d'ἀρχή n'a été employée que par Anaximandre.

un esprit qui brise les préjugés vulgaires que produisent dans l'homme les impressions des sens, pour chercher la cause des formes extérieures dans les forces motrices qui se trouvent, non à la surface des phénomènes, mais dans l'essence intime des choses.

Anaximandre, également Milésien, suit de près Thalès. On peut admettre comme assez certain que son petit écrit « sur la Nature » (περὶ φύσεως), c'est ainsi que sont intitulés presque tous les livres des physiologues ioniens, fut composé dans l'ol. 58ᵉ, 2 (547), lorsque Anaximandre avait soixante-quatre ans[1]. C'est par cet écrit que commence la littérature philosophique des Grecs, puisqu'on ne peut guère y comprendre les révélations mystérieuses de Phérécyde. Le style en était probablement encore d'une concision presque obscure et d'un genre plutôt poétique que prosaïque, puisque le discours simple de la raison analytique n'avait encore eu que peu d'occasion et de temps pour se former; les quelques fragments conservés sont du moins écrits dans ce style. Il est probable que les expositions astronomiques et géographiques qu'on attribue à Anaximandre, formaient des chapitres de cet écrit. Anaximandre était en possession d'un *gnomon* ou cadre solaire,

[1] On ne comprendrait pas comment Apollodore pût savoir qu'Anaximandre avait soixante-quatre ans en ol. 58ᵉ, 2 (Diogène Laërce, II, 2), ni comment Pline (*Hist. Nat.* II, 8) pût mettre en ol. 58ᵉ la découverte de l'inclinaison de l'écliptique, si Anaximandre ne mentionnait pas lui-même cette année dans son ouvrage. Qui donc à cette époque aurait pu noter de telles découvertes?

— le tenait sans doute de Babylone[1], — au moyen duquel il faisait à Sparte, qui continuait encore à être le centre de la civilisation hellénique, des observations qui déterminaient les solstices et les équinoxes et qui lui permettaient de calculer l'inclinaison de l'écliptique[2]. Il fut aussi, s'il faut en croire Eratosthène, le premier qui essaya de tracer une sorte de carte géographique où ce qui importait le plus à notre physicien était, non les divers pays et peuples, mais la division mathématique de la terre en général. D'après Aristote, Anaximandre supposait des mondes innombrables qu'il appelait aussi des dieux ; car il se figurait ces mondes comme des êtres doués d'une force de mouvement spontanée ; et il soutenait que puisque les uns naissaient, tandis que les autres périssaient, le mouvement devait durer éternellement. Les mondes, d'après lui, étaient nés, par le développement, de l'être primitif infini ou plutôt indéterminé qu'il nommait l'ἄπειρον et dont il écartait toutes les qualités particulières comme autant de limitations, pour arriver de la sorte à l'idée d'un être primitif qui embrassait tout, dont tout était sorti et où tout rentrait. « Là, d'où ce qui est tire son origine, dit-il dans un fragment qui nous a été conservé, il doit aussi avoir sa fin, selon la justice. Car une chose est tou-

[1] Hérodote, II, 109. Sur le *gnomon* d'Anaximandre v. Diogène Laërce, II, 1 et autres.

[2] L'obliquité de l'écliptique, c. à d. l'écart du cours du soleil de l'équateur, ne pouvait dans son ensemble échapper à quiconque voulait y faire attention ; mais Anaximandre trouva moyen, grâce au *gnomon*, de la déterminer jusqu'à un certain point.

jours frappée et punie par une autre pour son injustice (grâce à laquelle elle a pris la place d'une autre), d'après l'ordre du temps[1]. »

Anaximène, lui aussi de Milet, se rattache, s'il faut en croire la tradition commune de l'antiquité, par le temps et par son éducation à Anaximandre, ce qui le place peu de temps avant les guerres médiques[2]. Avec lui la philosophie ionienne commence à s'approcher du langage du raisonnement ; car son ouvrage était écrit dans le dialecte simple et vulgaire des Ioniens. Anaximène, en revenant à la recherche d'une matière déterminée, connue par l'expérience, par laquelle il pût expliquer et développer la nature variée des choses, trouva que l'air répondait le mieux à cette exigence et il fut on ne peut plus ingénieux à prouver par des faits comment les corps les plus divers se formaient de l'air par la condensation et l'évaporation. Cependant ce principe matériel n'était jamais aux yeux des Ioniens purement matériel : ils le douaient toujours de la force du mouvement spontané et le considéraient en même temps comme un être spirituel et divin. « Comme l'âme au dedans de nous, dit-il, dans un fragment conservé[3], l'âme qui n'est qu'air, nous tient ensemble, c'est ainsi que le souffle et l'air tiennent le monde entier. »

[1] V. Simplicius sur la *Phys*. d'Aristote, f. 6.

[2] Les indications plus spéciales sur sa vie sont tellement confuses qu'on ne peut guère les déchiffrer. Voir Clinton, dans le *Philological Museum*, n° I, p. 91.

[3] Stobée, *Eclog.*, p. 296.

Un personnage bien plus important, non-seulement pour l'histoire de la philosophie, mais encore pour la civilisation grecque en général et surtout pour la prose, est Héraclite d'Ephèse. L'époque où il fleurit vers la 69e ol. (505), est assez sûrement établie. Son ouvrage intitulé : *de la Nature* — il est vrai que ces titres n'ont été ajoutés que plus tard pour désigner les livres — il le consacra, dit-on, à la déesse patronne d'Éphèse, la grande Artémis, comme s'il ne pouvait trouver que là une place digne de lui, et que le public ne méritât pas à ses yeux de le posséder. La tradition unanime de l'antiquité peint Héraclite comme un homme fier et réservé qui n'aimait pas à donner et à recevoir des idées dans le commerce avec les autres hommes. Les profondes pensées sur la nature des choses qui s'étaient révélées à lui dans la méditation solitaire, il les plaçait au-dessus de toute instruction qu'il pût recevoir d'autrui. « Beaucoup apprendre, disait-il, ne rend pas l'intelligence forte : autrement cela aurait donné de la sagesse à Hésiode, à Pythagore, à Xénophane et à Hécatée[1]. » Aussi son style semble-t-il plutôt le laborieux enfantement de fortes pensées dont il se rend compte à lui-même que cette communication complaisante que les Ioniens affectionnaient. Ce n'est de la prose, que parce que toute entrave de la parole lui répugne, mais cette prose

[1] Dans Diogène Laërce, IX, 1 : Πολυμαθίη νόον οὐ διδάσκει (mieux que φύει chez autres). Ἡσίοδον γὰρ ἂν ἐδίδαξε καὶ Πυθαγόρην, αὖθίς τε Ξενοφάνεά τε καὶ Ἑκαταῖον ; passage très-important pour les commencements de l'érudition chez les Grecs.

est plus hardie dans l'usage de la langue, plus soutenue et plus inspirée que beaucoup de poésies. La pensée qu'il faut considérer comme le pivot de toutes ses spéculations sur la nature est celle-ci : « Tout est dans un mouvement perpétuel ; rien n'est à la vérité ; tout ne fait que devenir et périr. » « Nous entrons, dit-il, dans un langage symbolique, dans les mêmes rivières, et nous n'y entrons pas (parce que dans le moment même elles deviennent autres), nous sommes et nous ne sommes pas (parce qu'aucun point dans notre existence ne se laisse saisir et retenir comme un être permanent[1].) » Ainsi toute existence apparente dans le monde ne lui semblait rien de particulier, mais comme une forme autre d'une chose autre. « Le feu, dit-il, vit la mort de la terre, et l'air vit la mort du feu, l'eau vit la mort de l'air, et la terre celle de l'eau[2], » voulant exprimer ainsi d'une façon spirituelle et expressive que les choses particulières sortent d'un être plus général comme des formes diverses qui s'anéantissent réciproquement. De même il disait des hommes et des dieux : « Nous

[1] Ποταμοῖς τοῖς αὐτοῖς ἐμβαίνομέν τε καὶ οὐκ ἐμβαίνομεν, εἰμέν τε καὶ οὐκ εἰμέν. Héracl., *Alleg. Hom.*, c. XXIV, p. 84. L'image de la rivière dans laquelle on ne peut monter deux fois, parce qu'elle devient toujours autre, Héraclide s'en servait dans plusieurs passages de son livre pour représenter toute existence comme un courant, une rivière continue.

[2] Ζῇ πῦρ τὸν γῆς θάνατον, καὶ ἀὴρ ζῇ τὸν πυρὸς θάνατον, ὕδωρ ζῇ τὸν ἀέρος θάνατον, γῆ τὸν ὕδατος. Maxim. Tyr., *Diss.* XXV, p. 260. L'expression : une chose est la mort de l'autre, est très-fréquente dans les fragments d'Héraclite; il se complaît généralement dans des formes peu nombreuses et fixes.

vivons la mort de ceux-là ; leur vie est notre mort[1], » si bien que l'on pourrait appeler, pour suivre sa pensée, les hommes des dieux morts, les dieux des hommes réveillés à la vie.

En cherchant ainsi dans la nature apparente le principe de ce mouvement continuel, le feu lui parut la forme la plus pure de cette force vitale, quoiqu'il songeât probablement, non au feu particulier, perceptible par les sens, mais à une force ardente plus haute et plus générale ; car le premier, nous venons de le voir, il le considérait comme entrant lui-même dans la circulation des éléments, vivant et mourant. Mais voici ce qu'il disait du feu primitif : « Ce n'est pas plus un dieu qu'un homme qui a fait l'ordre éternel de toutes choses ; il fut toujours, il est, et il sera le feu éternellement vivant qui, d'après une alternation prédéterminée s'allume et s'éteint[2]. » Mais ce mouvement continuel n'était rien moins aux yeux d'Héraclite qu'un courant et un flottant sans but et sans mesure, une fluctuation soumise à aucune loi supérieure, dominée par des conjonctures accidentelles ; dans la force vitale qui crée tout, il voyait en même temps un ordre souverain. Un destin suprême, appelé εἱμαρμένη, dirigeait la voie en haut et en bas ; car c'est ainsi qu'il qualifiait la naissance et la

[1] Ζῶμεν τὸν ἐκείνων θάνατον, τεθνήκαμεν δὲ τὸν ἐκείνων βίον. Philo, *Alleg. leg.*, p. 60. Héracl., *Alleg. Hom.*, c. XXIV.

[2] Κόσμον τὸν αὐτὸν ἁπάντων οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πῦρ ἀείζωον, ἁπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα. Clem. Alex., *Strom.*, V, p. 599.

mort des choses. « Le soleil, disait-il, ne dépassera pas sa voie; le fît-il, les Érinnyes, aides de Dicé (la justice), le retrouveraient[1]. » Au milieu du mouvement, il reconnaissait une loi éternelle qui est maintenue par les puissances souveraines. En cela, les successeurs du philosophe ne paraissent pas avoir suivi le sage exemple de leur maître ; car ces Héraclitiens exagérés que Platon appelle en plaisantant les *coulants* (ῥέοντες[2]), ne se plaisaient qu'à démontrer en toutes choses le changement continuel et le mouvement intérieur.

Quant à la religion populaire, Héraclite la dédaigna comme presque tous les philosophes. Leur caractère spéculatif consistait précisément à chercher dans leur propre expérience individuelle les points de vue qui leur permissent de s'émanciper de tout ce qui est tradition positive et qui comprend la superstition et les préjugés aussi bien que les vérités et les principes les plus élevés. Aussi Héraclite se dégage-t-il avec toute la hardiesse du libre penseur de tout le culte de la religion grecque. « Ils implorent des images, disait-il de ses compatriotes, comme si quelqu'un voulait lier conversation avec les maisons[3]. » Malgré cela, dans la grande question du corps et de l'âme, Héraclite est encore absolument sur le même terrain

[1] Ἥλιος οὐχ ὑπερβήσεται μέτρα· εἰ δὲ μὴ, Ἐρινύες μιν Δίκης ἐπίκουροι ἐξευρήσουσιν. Plutarque, *de Exil.*, c. XI, p. 604.

[2] *Theæt.*, 181, a. E. M.

[3] Καὶ ἀγάλμασι τουτέοισι εὔχονται, ὁκοῖον εἴ τις δόμοις λεσχηνεύοιτο, dans Clem. Alex., *Cohort.*, p. 33.

que la religion populaire et que l'opinion généralement admise par les Grecs. Car ce qui forme un point principal dans ces opinions populaires, c'est que les êtres primitifs du monde y sont considérés autant comme puissances spirituelles que comme objets matériels ; et chez Héraclite la matière primitive du monde est bien aussi envisagée comme la source de toute vie intellectuelle.

Par contre, une des révolutions les plus importantes qu'ait enregistrées l'histoire de l'esprit humain, se produit bientôt après Héraclite, dans Anaxagore. Avec lui l'esprit philosophique se détache complétement du terrain de ces idées populaires pour entrer dans une voie que la raison spéculative et même la croyance religieuse avait, il est vrai, prise depuis longtemps en Orient et dans laquelle se meuvent surtout les idées mosaïques sur la divinité et sur l'univers; mais chez les Grecs, cette manière de voir qui nous est devenue si naturelle et si familière, grâce à la religion chrétienne, ne se produisit pas avant Anaxagore et alors sous forme philosophique, comme résultat de la méditation spéculative. De même que dès le premier jour, elle se mit dans une opposition bien plus tranchée contre la religion légendaire du peuple que ne le faisaient toutes les doctrines philosophiques antérieures, elle mina aussi plus que toutes les autres, en se développant et en se répandant rapidement, le sol sur lequel reposait tout le culte des anciens dieux et prépara ainsi le triomphe du christianisme.

Anaxagore est séparé d'Anaximène par une certaine distance, bien qu'on l'en appelle le disciple. Sa maturité tomba dans un temps où les idées des Pythagoriciens et des Éléens même s'étaient déjà répandues en Grèce à côté de celles des physiologues ioniens et avaient eu le temps d'agir sur les esprits réfléchis. Comme il est cependant impossible d'embrasser du même regard les progrès contemporains des diverses écoles ou séries de philosophes, les uns à côté des autres, et comme Anaxagore reste toujours fidèle à ses prédécesseurs ioniens dans la tendance de ses recherches aussi bien que par sa manière de se communiquer, nous suivrons jusqu'au bout cette suite des Ioniens avant de passer aux Éléens et aux Pythagoriciens. Les circonstances de la vie d'Anaxagore nous sont connues par des renseignements chronologiques assez concordants. Il naquit à Clazomène en Ionie, ol. 70me 1 (500), et vint à Athènes ol. 81me, 1 (456)[1]. Il y vécut vingt-cinq ans (on dit trente pour avoir un nombre rond), jusque vers le commencement de la guerre du Péloponnèse, époque à laquelle une faction de l'État athénien qui cherchait par tous les moyens à ébranler l'autorité et la popularité de Périclès, essaya, avant de diriger des attaques directes contre le grand homme d'État lui-même, de s'en prendre à tous ses amis et familiers et de les impliquer dans des procès. Parmi

[1] Sous l'archonte Callias qui a été confondu avec le Callias ou Calliade de l'ol. 75e, 1, quand, parmi les terreurs de la guerre médique, ce n'était guère le moment pour le Clazoménien d'y commencer ses études philosophiques.

eux on comptait aussi Anaxagore, alors déjà fort âgé. La liberté de ses recherches sur la nature donnait un droit plus qu'apparent de l'accuser d'avoir nié les dieux que le peuple vénérait. Quoiqu'on ne puisse guère nettement déterminer, dans la confusion des témoignages les plus variés, comment les choses se passèrent dans ce procès, il est cependant certain qu'il quitta Athènes par suite de ces incriminations, dans la deuxième année de la 87me ol. (431). Il mourut trois ans après, âgé de soixante-douze ans, à Lampsaque, ol. 88me, 1 (428).

L'ouvrage d'Anaxagore *sur la nature* qu'il composa dans un âge avancé, par conséquent à Athènes[1], était écrit en dialecte ionien et en simple prose selon le précédent d'Anaximène. Les fragments, dont quelques-uns sont assez étundus[2], ont de petites phrases, rattachées les unes aux autres par des particules conjonctives (et, mais, car), sans être embrassées dans de grandes périodes. Il y avait cependant dans le raisonnement d'Anaxagore une liaison plus étroite des parties et une subordination des preuves et des développements à certains résultats capitaux de la discussion. Seulement il aimait à placer ces résultats principaux en tête et à faire suivre l'argumentation, au lieu de diriger l'esprit par la voie opposée

[1] Après les commencements d'Empédocle. (Aristote, *Metaph.*, 1, 3, où les ἔργα désignent toute l'activité philosophique.)

[2] Le plus long est celui de Simplicius à Aristote. *Phys.*, p. 336. *Anaxagoræ fragmenta* illust. ab Eduardo Schaubach. Lips., 1827. *Fragm.* 8.

de l'induction vers les thèses principales[1]. Les considérations d'Anaxagore commençaient par sa doctrine des plus petites parties des choses qu'il posait, contrairement à ses prédécesseurs, comme déterminées et données une fois pour toutes. Car il excluait — à l'opposé des idées qui avaient régné jusque-là — complétement l'idée de *devenir* de son explication de la nature. « Le devenir, dit-il, et le périr, les Hellènes ont tort de les supposer ; car aucune chose ne devient ni ne périt ; elle ne fait que se réunir par le mélange de choses déjà existantes et ne se décompose que par la séparation de ces choses. Ils feraient donc mieux d'appeler le devenir une réunion, le périr une décomposition[2]. » On s'explique aisément que cette conviction dut amener Anaxagore à la conception de matières premières diverses, impérissables et immortelles par elles-mêmes et se mêlant et se fondant de différentes manières dans les corps. Mais comme le défaut absolu de procédés chimiques ne lui permettait pas de découvrir la composition des corps qui se produisaient dans la nature, il supposa pour tout corps

[1] Aussi le passage que nous allons citer sur le *devenir* ne se trouvait pas en tête : et le *mouvement* suivait, d'après Simplicius, les propositions dogmatiques sur les *homéoméries*, le νοῦς, etc. Anaxagore commençait presque comme un poëte théogonique : « Toutes les choses étaient ensemble, infinies en nombre et en petitesse. »

[2] Simplicius à la *Phys.*, f. 346. *Fragm.* 22, Schaubach. (Cf., sur l'ordre, Panzerbieter, *de Fragm. Anaxagor. ordine*, p. 9, 21, Meiningæ, 1836, et Schorn, *Anax. Claz. et Apolloniatæ Diog. fragm. disp. et ill.* Bonnæ, 1829.

d'une qualité particulière, pour les os, la chair, le bois, la pierre, des petites parties correspondantes, les fameuses *homéoméries* d'Anaxagore[1]. Il supposait cependant, et il le fallait bien pour expliquer comment une chose naissait de l'autre, que dans chaque chose était contenu quelque chose de toutes les autres et que la forme particulière des divers corps dépendait de l'élément prédominant.

Anaxagore fut donc le premier de tous les Grecs qui considérât les corps comme une matière inanimée, dépourvue de mouvement spontané, et incapable de se transformer par elle-même : il est naturel que le premier aussi il ait éprouvé le besoin de chercher en dehors du monde corporel, un principe de vie et de mouvement. Ce principe pour lui était l'esprit (Νοῦς) qu'il appelait « la plus fine et la plus pure de toutes choses, qui a l'intelligence totale de toutes choses et la force la plus grande[2]. » Cet esprit n'obéit point à la loi générale des homéoméries qui est de se mêler à tout ; il est bien aussi dans les êtres animés, mais sans être uni aux atomes matériels, comme ceux-ci le sont entre eux. C'est lui qui, au commencement du monde, donne aux atomes matériels, gisant pêle-mêle

[1] ὁμοιομέρειαι. Si l'on met à la place de ces petites parties de pierres les atomes des métaux et métalloïdes, on trouvera que la science de nos jours suit encore la voie ouverte par Anaxagore.

[2] Ἔστι γὰρ λεπτότατόν τε πάντων χρημάτων καὶ καθαρώτατον καὶ γνώμην γε περὶ παντὸς πᾶσαν ἴσχει καὶ ἰσχύει μέγιστον. Simpl. l. c. *Fragm.* 8, Schaubach.

dans le désordre, l'impulsion grâce à laquelle ils prennent les formes de choses et d'êtres particuliers. Cette impulsion, Anaxagore se la figurait comme un élan circulaire (περιχώρησις) qui, partant du Νοῦς, communique aux choses un mouvement de rotation tel que le soleil, la lune, les étoiles et, d'après l'idée d'Anaxagore, l'air même et l'éther continuent à le suivre[1]. La force de ce mouvement circulaire, d'après lui, maintient dans leurs voies tous ces astres qui sont des masses lourdes et de la nature des pierres. On sait que rien ne fut plus reproché à Anaxagore et représenté comme une preuve plus évidente de son athéisme que d'avoir considéré comme un bloc de fer ardent le soleil, Hélios, le dieu sublime qui, avec une douce sollicitude, éclaire les immortels et les mortels[2]. Combien ces idées ne devaient-elles pas paraître choquantes à un âge qui était habitué à se représenter la nature comme pénétrée de mille forces vitales et divines auxquelles il ne resterait plus désormais que la susceptibilité d'être mises en mouvement! Et pourtant avec quelle rapidité cette nouvelle

[1] Les études mathématiques d'Anaxagore paraissent aussi s'être rapportées principalement au cercle. Il médita (avec des études préparatoires imparfaites, il faut le dire) sur la quadrature du cercle, et, d'après Vitruve, il aurait fait des recherches sur la perspective de la scène et du théâtre, qui reposaient également sur l'étude du cercle. (Voy. Schaubach, *Anaxagoræ fragmenta*, p. 58-60. K. H.)

[2] Μύδρος διάπυρος. Le grand aérolithe qui tomba du ciel, ol. 78e, 1, près d'Ægos Potamos sur l'Hellespont, eut une grande influence sur cette idée de la qualité des astres. Anaxagore et Diogène d'Apollonie parlaient de ce phénomène. Böckh, *Corp. inscript. græc.*, t. II, p. 320.

manière de voir ne se propagea-t-elle pas, combien furent impuissantes toutes les résistances que lui opposèrent la religion, la poésie, les institutions politiques elles-mêmes qui essayaient de protéger ce que l'antiquité avait transmis! Cent ans plus tard déjà, Anaxagore, avec sa doctrine du Νοῦς, parut à Aristote « un homme à jeun à côté de rêveurs[1]. » On ne méconnût cependant pas ce qu'il y avait encore d'insuffisant et de défectueux dans l'application et le développement de cette théorie. En effet, Anaxagore se proposait dans ses spéculations d'expliquer la qualité des choses, et il tâchait, ainsi que le font tous les naturalistes, de remonter jusqu'aux derniers anneaux de la chaîne de causalité naturelle où il pût atteindre; en d'autres termes, il épuisait toute la série des causes et des effets physiques, avant d'avoir recours à l'explication par l'impulsion spirituelle : il n'est donc pas étonnant qu'il ait cherché à expliquer autant de phénomènes que possible par son mouvement de rotation, et aussi peu que possible par le Νοῦς, auquel il n'en appelait en réalité que dans les extrêmes où il n'y avait plus d'autre issue, tout comme les tragiques ne se servaient du *Deus ex machina* que quand ils ne pouvaient convenablement dénouer le nœud de l'action. Or il est évident que si l'esprit est posé comme le principe de la vie dans la nature, il doit être plus qu'un simple bouche-trou.

[1] Aristote, *Met.* A. 3 p. 984, éd. Berol. Οἷον νήφων ἐφάνη παρ' εἰκῆ λέγοντας τοὺς πρότερον.

Quoique Diogène d'Apollonie (en Crète) ne puisse guère se comparer, comme esprit spéculatif, à son grand contemporain Anaxagore, il est cependant trop important comme écrivain sur la nature pour que nous puissions le passer complétement sous silence. Il n'est ni maître ni disciple d'Anaxagore, il n'en est que le contemporain ; et se rattache par la direction de ses études immédiatement à Anaximène dont il paraît avoir plutôt développé les pensées principales qu'il n'a établi de principes nouveaux. Il commençait son ouvrage, écrit en dialecte ionien, par l'exposition de cet excellent principe : « Au début de tout discours, il me paraît nécessaire d'établir un principe d'une façon incontestable et d'en poursuivre l'interprétation d'une manière simple et grave [1]. » Comme base il posait ensuite la pensée que professaient tous les physiciens antérieurs à Anaxagore, à savoir que toutes les choses étaient des altérations d'une matière primitive, et il le prouvait parce que autrement l'une ne pourrait naître de l'autre ou en tirer sa nourriture. Cette matière première, considérée tout à fait à la manière ancienne, comme vie et esprit, était pour Diogène comme pour Anaximène, l'air ; et pour soutenir cette thèse il n'en appelait pas seulement à de nombreux phénomènes de la nature, mais encore à l'esprit humain qui était,

[1] Λόγου παντὸς ἀρχόμενον δοκέει μοι χρεὼν εἶναι, τὴν ἀρχὴν ἀναμφισβήτητον παρέχεσθαι, τὴν δὲ ἑρμηνείην ἁπλῆν καὶ σεμνήν. Diogène Laërce, VI, 81 ; IX, 57. Diogène Apoll. *Fragm.* éd. Fr. Panzerbieter, Lips., 1830. *Fragm.* 1.

d'après la philosophie populaire des anciens, un souffle (*spiritus*) autrement dit de l'air (ψυχή). Diogène entrait en beaucoup de détails dans ses explications des phénomènes physiques; il étudiait surtout l'organisme humain et y faisait preuve de connaissances, fort respectables pour son temps, et d'un esprit de critique et de discussion qui traite, avec plus de vivacité qu'Anaxagore lui-même, toutes les causes diverses, les conditions et les doutes qui se présentent. La langue de Diogène se distingue non moins avantageusement par l'effort visible de réunir en propositions périodiques des développements de pensées assez étendus: il faut dire que cet effort n'est guère couronné de succès et qu'il est fort difficile d'embrasser d'un coup d'œil ces groupes d'idées[1].

Diogène vint également à Athènes où il essuya, dit-on, des dangers pareils à ceux d'Anaxagore, et un troisième physiologue ionien de cette époque, Archelaüs de Milet qui philosophait à la façon d'Anaxagore, est surtout important, parce que lui aussi établit sa résidence durable à Athènes. Ce n'était évidemment pas une attraction morale qui amenait ces hommes à Athènes puisqu'il régnait alors, parmi les Athéniens, plus d'antipathies que d'enthousiasme pour ces études qu'on parodiait sous le nom de *météorosophie*, et que l'on persécutait même; c'était la puissance extérieure qu'Athènes s'était acquise à la tête des alliés contre la Perse; c'était le joug qui

[1] Surtout dans le fragm. chez Simplicius sur Aristote, *Phys.*, p. 22, B. *Fragm.* 2 dans Panzerbieter.

pesait sur l'Asie Mineure qui conduisirent ces hommes de Clazomène et de Milet à la libre et florissante Athènes. Si donc en Ionie le mouvement intellectuel s'alanguit et s'éteint, tandis que les derniers fruits en sont portés aux Athéniens, nourriture que leur esprit répudie d'abord comme mets étranger et inaccoutumé, mais dont il finit par s'emparer pour se l'assimiler à sa façon et pour en créer des productions toutes nouvelles, c'est évidemment à ces circonstances politiques qu'il faut en attribuer la cause première.

Mais avant que les destinées d'Athènes fussent mûres pour ce travail d'assimilation, l'esprit de réflexion et de spéculation sur ces mêmes sujets s'était éveillé en d'autres contrées de la Grèce en suivant des voies complétement originales, et les sages d'Athènes de l'époque suivante trouvèrent déjà, en abordant ces questions, tout un ensemble d'expériences sur les résultats auxquels l'esprit humain arrive par les routes les plus diverses du raisonnement.

Les Éléens avaient pris une de ces voies toutes nouvelles par où ils se séparaient complétement, tout Ioniens qu'ils étaient d'origine, de leurs compatriotes des côtes asiatiques. Éléa, appelée plus tard Véléa par les bouches romaines, était une colonie des Phocéens d'Ionie, qui l'avaient fondée lorsque, par un noble amour de la liberté, ils avaient abandonné aux Perses leur patrie de l'Asie Mineure, et qu'ils eurent quitté leurs premiers établissements dans l'île de Corse à cause de l'inimitié des Étrusques et des Carthaginois (ol. 61e, 530).

Il est probable que Xénophane, natif de Colophon, fut lui-même un de ces colons : il composa du moins un poëme épique de deux mille vers sur cet établissement, comme il avait chanté auparavant la fondation de Colophon. Il a été question déjà de ses poëmes élégiaques[1]. La poésie fut certainement la passion principale de sa jeunesse, et la philosophie n'en prit la place qu'après son établissement à Élée, puisqu'il paraît tout à fait indépendant, dans sa manière de penser, de l'influence de ses compatriotes ioniens, et que sa philosophie, à son tour, ne trouva nul écho chez les Ioniens et ne prit racine qu'à Élée. Toutes les indications chronologiques sur Xénophane s'accordent à placer le temps de son enseignement philosophique à Élée entre les 65ᵉ et 70ᵉ ol.[2].

Mais jusque dans ses ouvrages philosophiques, Xénophane conserve la forme poétique. Son livre sur la nature était composé dans le langage et la mesure épiques, et il le récita lui-même à la façon des rhapsodes aux fêtes publiques[3]. Cette déviation de la coutume des philosophes ioniens parmi lesquels Anaximandre et Anaximène ne pouvaient pas être inconnus au sage de

[1] Ch. X. Le vers de Xénophane : « Πηλίκος ἦσθ' ὅθ' ὁ Μῆδος ἀφίκετο » (*Ath.* II, p. 54, c.) se rapporte le plus naturellement à l'arrivée de l'armée de Cyrus en Ionie.

[2] Surtout le fait qu'il mentionne Pythagore, et qu'Héraclite et Épicharme parlent de lui. Xénophane ne vécut évidemment à Zancle (Diog. Laërce IX, 18) qu'après que cette ville fut devenue ionienne, depuis ol. 70ᵉ, 4. (497). Il aurait vécu sous Hiéron (ol. 75ᵉ, 3. 478) d'après Clinton, *F. H. ad ann.* 477.

[3] Αὐτὸς ἐῤῥαψῴδει τὰ ἑαυτοῦ. Diogène Laërce IX, 18.

Colophon, ne peut s'expliquer suffisamment par l'habitude de la forme poétique que Xénophane aurait contractée en traitant d'autres sujets. Un motif plus important doit l'avoir décidé à présenter ses pensées sur la nature des choses, d'une façon plus solennelle et plus prétentieuse que ses devanciers. C'était évidemment l'enthousiasme, l'exaltation de l'esprit, qualités essentielles à l'idée fondamentale de la philosophie éléenne, qui furent la source de cette forme brillante et poétique.

Xénophane se place dès l'abord à un point de vue différent de celui des physiciens d'Ionie ; car il part d'un principe idéal, tandis que ceux-ci ne s'appliquaient qu'aux données de l'expérience. Xénophane partait en effet de l'idée de la divinité, et démontrait la nécessité de la considérer comme un être éternel, sans devenir[1]. La grande idée d'un dieu éternel, toujours égal à lui-même, infini, qui est tout esprit et intelligence[2], était représentée dans son poëme comme le seul vrai savoir de l'esprit humain. « De quelque côté que je dirigeasse ma pensée, dit-il, elle retournait toujours à ce qui est un et égal : tout ce qui est, de quelque façon que je pusse le peser, donnait une nature identique[3]. » Comment il y rattachait les connaissances empiriques,

[1] V. surtout Aristote (ou Théophraste) : *de Xenophane, Zenone et Gorgia.*

[2] C'est là ce qu'indique ce vers : Οὖλος ὁρᾷ, οὖλος δὲ νοεῖ, οὖλος δέ τ' ἀκούει. V. *Xenophanis Colophonis carminum reliquiæ.* ed. S. Karsten, Brux., 1830. *Fragm.* 2, p. 35.

[3] C'est ainsi que Timon dans les *Silles* fait parler Xénophane,

nous ne le savons qu'imparfaitement; aussi la doctrine de l'*un et tout* n'était-elle pas encore arrivée chez lui à cette fermeté d'airain, à cette netteté de conception que nous rencontrons chez ses successeurs. Cependant il est certain que toute expérience ainsi que toute tradition lui semblaient de simples opinions et un savoir purement apparent. Il n'hésitait pas à représenter ouvertement comme des préjugés les idées anthropomorphiques des Grecs sur les dieux. « Si les bœufs et les lions, disait-il, avaient des mains pour peindre et pour exécuter des ouvrages comme les hommes, ils peindraient aussi les formes et les corps des dieux, tels qu'ils sont eux-mêmes, les chevaux à l'image des chevaux, les bœufs comme des bœufs[1]. » Homère et Hésiode, les poëtes qui avaient surtout développé et fixé ces idées anthropomorphiques, semblaient à Xénophane des corrupteurs de la vraie religion : ils ne se contentent pas de prêter aux dieux des capacités et des vertus humaines, « tout ce qui est chez les hommes une honte et un reproche, le vol, l'adultère, la tromperie mutuelle, Ho-

d'après Sextus Empir. *Hypot.* I, 224 (ed. Bekker, Berol., 1842, p. 51 E. M.), p. 118 Karsten :

Ὅππη γὰρ ἐμὸν νόον εἰρύσαιμι
Εἰς ἓν ταὐτό τε πᾶν ἀνελύετο, πᾶν δὲ ὂν (οἱ?) αἰεὶ
Πάντη ἀνελκόμενον μίαν εἰς φύσιν ἵσταθ' ὁμοίαν.

La première image est prise d'un voyage, la seconde d'une balance.

Clem. Alex. *Strom.*, V, p. 601. *Fragm.* VI, p. 41; Karsten.

mère et Hésiode l'ont attribué aux dieux [1]. » Voici désormais la guerre franchement déclarée entre les poëtes et les philosophes, elle n'aura pas cessé encore au temps de Platon d'agiter les esprits.

A Xénophane se rattache Parménide d'Élée, dont nous savons par Platon qu'il naquit vers ol. 66ᵉ, 2, et qu'il séjourna quelque temps à Athènes, dans sa vieillesse, à l'âge de soixante-cinq ans [2]. Il est donc très-possible qu'il ait encore hanté Xénophane dans sa jeunesse, quoique Aristote ne donne pas comme une tradition authentique le fait qu'il en ait été l'élève. En tous les cas, on trouve chez Parménide l'esprit de Xénophane, bien qu'à un autre degré de développement. L'*un et tout* dont l'idée paraissait à Xénophane un port sauveur, un asile assuré de l'esprit, ne trouvant plus d'autre issue dans les voies tortueuses de la pensée, Parménide le démontre par les idées mêmes, au moyen d'arides arguments. C'est chez lui qu'on rencontre pour la première fois la dialectique dans tout son épanouissement. La dialectique essaye de trouver la vérité dans les idées de

[1] Sext. Empir., *Adv. Mathem.*, IX, 193 (Bekker, p. 431 E. M.); *Fragm.* VII, p. 43. Karsten.

[2] Parménide vint, à l'âge de soixante-cinq ans, avec Zénon, âgé de quarante ans, aux grandes Panathénées (v. surtout Platon, *Parménide*, p. 127); Socrate (né ol. 77ᵉ, 3 ou 4) était alors σφόδρα νέος, assez âgé cependant pour prendre part à des entretiens philosophiques, par conséquent au moins de vingt ans. Cette entrevue, à moins que Platon ne l'ait inventée pour le besoin du but philosophique qu'il poursuivait, ne peut donc guère être placée avant ol. 82ᵉ, 3, d'où résulte le reste.

l'esprit humain, tout comme le mathématicien le trésor inépuisable de ses connaissances au développement des idées de nombres et de figures. Malheureusement, l'esprit humain n'oublie que trop souvent, en cherchant à acquérir une connaissance de la réalité au moyen des idées, que toutes les idées ne sont que des formes créées par l'esprit lui-même pour classer d'après elles et pour désigner par elles les choses réelles, et que par conséquent toute combinaison d'idées, en tant qu'idées pures, ne saurait être appliquée à la réalité que par voie d'hypothèse[1]. Or toute la philosophie de Parménide repose sur l'idée de l'Être, laquelle, prise dans toute sa rigueur, exclut le devenir et le périr ; car, ainsi qu'il le dit lui-même dans des vers magnifiques [2]: « Comment ce qui *est* pourrait-il *vouloir* être, comment pourrait-il devenir ? s'il devenait, il ne *serait* pas ; et il

[1] C'est là, on le sait, le principe de la théorie critique de Kant. Otfried Müller ajoute en note une courte explication que nous reproduisons sans la développer pour ne pas nous écarter du terrain littéraire. (K. H.) De même que le mathématicien n'attribue pas les qualités d'un carré à quelque être réel, de même qu'il prétend simplement que tout ce qui est carré doit avoir telles et telles qualités ; le philosophe de son côté, en tirant ses conséquences de l'idée de l'être, ne peut prétendre qu'à une chose ; c'est que si l'*être* dans le sens qu'il lui applique, a de la réalité, les conséquences aussi doivent être vraies ; par exemple ce qui *est*, ne *devient* pas ; mais, s'il y a quelque chose dans le monde qui *soit* dans ce sens, c'est là une question qu'il est absolument impossible de décider par la simple idée de l'*être* qui est dans l'esprit humain.

[2] Dans Simplicius à Arist., *Phys.*, f. 31 b, v. 80, ff., dans Brandis, *Comm. Eleaticæ*.

ne *serait* pas davantage, s'il *allait* seulement être. Ainsi tout devenu est anéanti, et le périr est inadmissible. » Si ici, comme en d'autres endroits, le vêtement de mesures et d'expressions épiques dont se couvrent ces idées tout à fait abstraites, nous semble étrange, la forme et le contenu sont cependant toujours, chez Parménide, dans une complète harmonie. La doctrine de l'*Être* qui est un et tout, cette doctrine qu'il développa jusqu'à ses conséquences extrêmes, à laquelle il sacrifiait avec une rigueur sublime toute expérience des sens, toute croyance aux choses apparentes, elle lui apparaissait comme une haute et sainte révélation, comme une consécration suprême de l'esprit. Tout son poëme de *la Nature* était écrit en ce sens, et quoique l'expression soit métaphorique, c'est cependant le fond de sa conviction intime qu'il nous donne quand il dit de lui-même que les chevaux qui mènent l'homme aussi loin qu'atteignent les pensées, l'avaient conduit sous la direction des vierges du soleil aux portes de la nuit et du jour. Là, Dicé, l'éternelle justice, qui possédait les clefs de cette porte, l'avait pris par la main, lui avait adressé des paroles bienveillantes et lui avait annoncé qu'il lui était réservé de tout apprendre, l'esprit intrépide de la vérité persuasive, et les opinions des hommes auxquelles il ne fallait point ajouter une vraie confiance[1]. Aussi son poëme contenait-il, en effet, d'après la divi-

[1] Sext. Emp., *Adv. math.* VII, 111 (Bekker, p. 213 E. M.); *Comm. Eleat.*, v. 1 et suiv.

sion indiquée dans ces vers, d'abord la doctrine de l'Être pur, puis une discussion sur la nature phénoménale et sa variété que la Dicé révélatrice annonçait en ces termes : « Ici je termine le discours certain et la méditation sur la vérité : désormais tu vas entendre les opinions humaines, et tu écouteras l'ornement trompeur de mes paroles. » Évidemment Parménide mettait ici quelque ironie à rapetisser ses propres efforts; car, quoiqu'il se relâchât un peu dans cette seconde partie de la rigueur de ses idées principales, on découvre cependant dans les fragments conservés son intention de rapprocher, autant que possible, l'*opinion*, qui ne repose que sur les impressions des sens, du savoir vrai qui a sa source dans la raison.

Après cet astre principal du panthéisme philosophique, ses successeurs, dont la jeunesse au moins tombe encore dans l'époque dont nous traitons ici, paraissent des étoiles de moindre grandeur. Nous nous contentons, par conséquent, de ne relever, dans Mélisse et Zénon, que ce qu'il y a d'original dans leur tendance. Le premier, Samien de naissance, le même qui, général de sa ville natale, résista si opiniâtrément aux Athéniens dans la guerre d'ol. 85e, 1 (440), et qui fit même essuyer une défaite à la flotte athénienne en l'absence de Périclès, se rattache étroitement à Parménide : il n'est, pour ainsi dire, qu'un Parménide traduit en prose ionienne; c'est dire que le raisonnement dialectique, enveloppé dans des formes poétiques chez le maître, apparaît chez le disciple avec plus de clarté encore et de

franchise[1]. L'autre, ami et élève de Parménide, Zénon d'Élée, développa également dans un écrit en prose la doctrine de Parménide, en prenant pour but principal de justifier la séparation de la réflexion philosophique de la pensée vulgaire (δόξα). Il le faisait en démontrant les absurdités qui résultaient des idées de variété, de mouvement, de devenir qui étaient en contradiction avec la doctrine de l'*un et tout*. Cependant ces sophismes, quelque sérieux qu'ils soient à ses yeux, montrent bien avec quelle facilité l'esprit se prend dans ses propres piéges, s'il considère comme des choses réelles les idées qui servent à les désigner dans leurs rapports empiriques[2]. En effet, rien n'eût empêché que ces Éléens dirigeassent la même sagacité contre les idées

[1] Pour donner un exemple de sa manière, nous traduisons ici un fragment de Mélisse, chez Simplicius, *Ad Phys.*, f. 22, B. : « Si rien n'était, que pourrait-on en dire comme d'un étant? Mais si quelque chose est, c'est ou un devenant ou un éternellement étant. Est-ce un devenant, il devient ou d'un étant ou d'un non-étant. Or, il n'est pas possible que quelque chose devienne d'un non-étant, puisque rien d'étant ne devient d'un non-étant, combien moins encore l'étant absolu (τὸ ἁπλῶς ἐὸν). De même l'étant ne peut devenir de l'étant, car alors il *serait*, il ne deviendrait pas. Ainsi donc l'étant n'est pas un devenant; donc il est un étant éternel. »

[2] Ainsi lorsque Zénon, pour prouver qu'il n'y a pas d'espace (il essayait de s'en défaire pour démontrer que le mouvement n'était qu'une illusion), raisonnait ainsi : Si l'espace est quelque chose, il doit être quelque part. Il doit donc y avoir un autre espace, dans lequel se trouve l'espace. — Il ne songeait pas que l'idée d'espace n'a été inventée que pour répondre à la question *où*, et non à la question *quoi?*

de l'Être et de l'unité, pour en prouver également l'absurdité.

Avant de passer des Éléens à ceux des philosophes italiques que l'on a l'habitude de désigner plus spécialement par ce nom, on rencontre un Sicilien dont la personne et les doctrines présentent un tel caractère d'originalité que l'on ne saurait le classer dans aucune des sectes philosophiques, bien qu'il ait subi l'influence des Ioniens aussi bien que celle des Éléens et des Pythagoriciens[1]. Empédocle d'Agrigente n'appartient nullement à une époque aussi reculée qu'on serait tenté de le supposer, d'après les portraits qu'on nous fait de sa personne, et d'après la renommée de ses actions, qui le placeraient presque sur la même ligne qu'Épiménide et Abaris. On sait, en effet, que cet Empédocle, fils de Méton[2], vécut vers la 84[e] ol. (444), et qu'il prit part, à cette époque, à la fondation de Thurii, entreprise en commun par presque toutes les tribus helléniques, avec un enthousiasme général et de grandes espérances, sur l'emplacement même de Sybaris détruite. Aristote le considérait comme contemporain d'Anaxagore, mais il croyait que ses écrits avaient paru avant ceux du sage de Clazomène. Empédocle jouissait de la plus haute considération parmi ses compatriotes d'Agrigente et, à ce qu'il paraît, dans les

[1] Platon, dans le passage important (*Soph.*, p. 242), réunit les Ἰάδες καὶ Σικελαὶ Μοῦσαι à la philosophie, en rapportant les Σικελαί à Empédocle.

[2] Il y avait un Empédocle antérieur, père de Méton, vainqueur olympique dans la course des chevaux. 71[e] o..

autres États doriens de Sicile. Il changea la constitution de sa ville natale en abolissant l'autorité oligarchique des Mille, avec l'assentiment unanime et à la satisfaction complète du peuple, qui alla, dit-on, jusqu'à lui offrir la dignité royale. Mais c'étaient surtout de grandioses améliorations dans la situation topographique et dans les conditions physiques de contrées entières qui constituèrent sa gloire. A Sélinonte, il détruisit les émanations pestilentielles des marais, en faisant passer deux petites rivières à travers les bas-fonds marécageux et en donnant ainsi un écoulement aux eaux stagnantes, et de belles médailles de Sélinonte éternisent encore ce mérite du sage[1]. Ailleurs, il barre par de grands travaux des vallées ou d'étroits ravins qui laissent passage à des vents pernicieux, et s'acquiert ainsi le nom de « détourneur des vents » (κωλυσανέμας)[2]. On comprend qu'il n'ait pas toujours refoulé ou caché l'orgueilleuse conscience de son génie extraordinaire et d'une supériorité peu commune sur la courte vue du vulgaire ; et on ne peut guère s'étonner qu'il ait passé aux yeux de ses compatriotes de Sicile pour un être supérieur qui dominait la nature par des forces miraculeuses et qui voyait l'avenir. Parmi les Ioniens, il est vrai, dans ce peuple aux regards ouverts et à l'esprit hardi, qui s'efforçait de démêler partout les causes naturelles

[1] V. sur ces médailles les *Annali dell' Instituto di corrisp. archeologica*, 1845, p. 265.

[2] *Empedocles Agrigentinus, de vita et philosophia ejus exposuit, carminum reliquias collegit* Sturz, Lipsiæ, 1805, I, p. 49.

des phénomènes, des croyances de ce genre auraient eu de la peine à se répandre; mais les Doriens de Sicile étaient encore bien plus habitués à rattacher tout ce qu'ils venaient d'éprouver ou d'observer à l'antique foi de leurs pères, et à le juger d'après l'analogie de la tradition religieuse.

L'écrit d'Empédocle sur la nature portait également dans le ton de son langage épique, et dans toute sa tendance le cachet d'un profond enthousiasme. Dès l'exorde le philosophe déclarait que c'était une fatalité nécessaire, un antique arrêt des dieux, quand un de ces êtres divins à la vie prolongée avait, dans l'aberration de ses sens, souillé son corps en versant du sang, il devait errer loin des immortels pendant trente mille saisons. C'est ainsi que lui-même, le poëte, était un fugitif et un banni du ciel, parce que, confiant dans la Discorde furieuse, il avait commis un meurtre[1]. Or, comme le meurtrier fugitif avait, depuis l'antiquité héroïque de la Grèce, besoin d'une expiation et d'une purification, de même un dieu expulsé et banni dans un corps humain, devait être purifié et expié pour pouvoir retourner à son origine pure et sublime. C'est sans doute cette purification que devaient accomplir les hautes contemplations du poëme qui s'appelait, à cause de cela même, — soit dans son ensemble, soit dans une partie, — « chants de purification » (καθαρμοί).

[1] Fragm. dans Plutarque, *de Exilio*, c. XVII (p. 607), dans Sturz, v. 5 et suiv.

D'après les idées de la métempsycose, Empédocle croyait déjà avoir été, depuis son expulsion du ciel, buisson, poisson et oiseau, garçon et jeune fille : maintenant les puissances « qui conduisent les âmes » l'avaient amené dans cette sombre caverne de la terre[1] : d'ici le retour à la dignité divine lui était ouvert comme aux voyants, aux chanteurs et aux autres bienfaiteurs de l'humanité. La grande doctrine de l'*amour*, qui forme le monde, était probablement révélée au poëte par la muse qu'il invoquait, comme le secret dont la contemplation l'affranchirait de toutes les influences de la discorde pernicieuse, et qui pourrait le purifier de toutes les taches qu'elle avait laissées sur son âme[2].

La doctrine d'Empédocle sur la nature a plus d'un rapport avec celle des Éléens, aussi dit-on que Zénon

[1] C'est ainsi qu'il faut évidemment unir les v. 362 et 9 dans Sturz, pris dans Diogène Laërce, VIII, 77, et dans Porphyre, *de Antro nymph.*, c. VIII. (Cf. *Quæst. Empedocl. spec.*, II, scr. Mullachius. Berlin, 1853, p. 15 et suiv. E. M.)

[2] C'est ce que prouve le passage chez Simplicius à la *Phys.*, f. 34 (v. 52 et suiv. chez Sturz) :

Καὶ φιλότης ἐν τοῖσιν, ἴση μῆκός τε πλάτος τε,
Τὴν σὺ νόῳ δέρκευ, μηδ' ὄμμασιν ἧσο τεθηπώς, etc.

De même la muse dit au poëte ;

. . . . . Σὺ δ' οὖν, ἐπεὶ ὧδ' ἐλιάσθης,
Πεύσεαι· οὐ πλεῖόν γε βροτείη μῆτις ὄρωρεν,

v. 331 dans Sext. Emp., *Adv. mathemat.*, VII, 122. et suiv. (Bekker, p. 217 E. M.). L'invocation à la muse se trouve chez Sext. Empir., *Adv. mathemat.*, VII, 124, v. 341 et suiv. (Bekker, l. c. Cf. Th. Bergk, *De Empedoclis proœmio*, Berlin, 1839, et Hollenberg. *Empedoclea*, Berlin, 1853. E. M.)

commenta son poëme, ce qui veut dire sans doute qu'il le ramena aux principes plus rigoureux de l'école éléenne. La philosophie d'Anaxagore cependant, qui, à son tour, n'aurait pu naître, si dès lors la théorie des Éléens de l'Être permanent n'avait été opposée à celle d'Héraclite du fleuve des choses, n'était pas non plus complétement étrangère à la doctrine d'Empédocle. Lui aussi niait qu'il y eût une naissance et une mort, et ne voyait en ce que l'on appelle ainsi que l'union et la séparation. Comme les Éléens, il supposait un Être permanent et impérissable; mais cet être était à ses yeux, dès son origine, un être quadruple, car il considérait les quatre éléments comme des êtres particuliers et fondamentaux. En langage mythologique, il les appelait : le feu, Zeus, qui pénètre tout; l'air, Héra, qui donne la vie; la terre, le sombre séjour des esprits bannis, Aïdonée ; et l'eau par un nom de sa propre invention, Nestis. Sur ces quatre êtres fondamentaux règnent deux principes moteurs, l'un positif, l'autre négatif, l'amour qui unit et crée, et la discorde, qui désunit et détruit. Par l'action de la discorde, le monde est arraché à son état primitif, où toutes les choses formaient, tranquillement concentrées, un globe, « le divin *sphèros;* » et une suite de développements commence qui finissent par former peu à peu le monde actuel. Empédocle décrivait et expliquait d'une façon ingénieuse la belle construction de l'univers, et il entrait très-avant dans l'étude des qualités de la surface terrestre et de ses produits. On comprend que les quatre ètres fondamentaux avec

leurs essences diverses et les deux puissances motrices ne le laissaient pas manquer de causes pour expliquer ses théories. Son génie le conduisit ici à des traces que la science n'a retrouvées que de notre temps, et dont elle a fait des voies frayées. C'est ainsi qu'il enseignait que les montagnes et les rochers avaient été poussés et élevés par un feu souterrain[1], sorte de divination de la théorie de l'élévation qui règne aujourd'hui parmi les géologues, et il décrivait les formations grossières et gigantesques des premiers animaux, de façon presque à faire croire qu'il a connu les restes fossiles du règne animal antédiluvien[2].

En abordant le groupe de philosophes qu'on appelait en Grèce les Italiques[3], nous entrons dans les régions les plus obscures de ce terrain, où il ne peut guère encore être question d'écrivains et de livres déterminés. La personnalité de Pythagore n'est cependant pas tellement obscure qu'il y ait lieu de supposer un Pythagore antéhistorique qui aurait fondé une sorte de religion pythagoricienne et la constitution primitive des villes italiennes, et qu'on aurait déjà célébré dans d'antiques légendes comme le maître de Numa et l'auteur d'une antique civilisation et sagesse de l'Italie[4]. Les premiers

[1] Plutarque, *de Primo frig.*, cap. XIX (p. 953).

[2] V. surtout Aelien, *Hist. An.*, XVI, 29 (Sturz, v. 214 et suiv.).

[3] On les appelait ainsi en employant le mot d'Italia dans son sens restreint qui ne comprenait que les Bruttii et les Calabres autrement on ne pourrait séparer les Eléens de l'école italique.

[4] C'est là la manière de voir de Niebuhr. *Röm. Gesch.* I, p. 165, 244. 2e édition.

Grecs qui fassent mention de Pythagore, Héraclite et Xénophane, ne parlent point de lui comme d'un personnage fabuleux : Héraclite, surtout, en parle comme d'un rival dont la manière de rechercher la vérité n'était pas différente de la sienne; aussi la tradition commune mérite-t-elle une créance complète, quand elle dit que Pythagore, fils de Mnésarque, ne fut pas indigène du pays où il acquit une autorité si merveilleuse, et qu'il émigra de l'île ionienne de Samos, sa patrie, quand elle fut tombée sous le gouvernement tyrannique de Polycrate, pour se rendre en Italie, fait que l'on place, avec beaucoup de raison, dans l'ol. 62e, 4 (529)[1]. C'était une conséquence du caractère différent et de la destinée particulière des tribus grecques, que la philosophie qui se propose de rendre l'esprit indépendant et de l'émanciper des préjugés et des traditions, reçût son impulsion dans toutes les directions par des hommes ioniens. On peut même dire que c'était une idée ionienne que de se créer une sagesse pour son propre compte. Aux yeux du Dorien, les traditions des aïeux, la religion et la coutume héréditaire avaient plus de valeur que les inventions de sa propre imagination.

Ce Pythagore ionien, avant d'arriver en Italie, ne fut probablement pas bien différent d'hommes tels que Thalès et Anaximandre : esprit investigateur qui ouvrait

[1] Le sens général du passage (Cicero, *de Republ.*, II, 15) prouve que les chronologistes anciens désignèrent ol. 62e, 4, comme l'année de l'arrivée de Pythagore en Italie. On donne pour première année du gouvernement de Polycrate ol. 62e, 1. Cf. chap. XIIe.

ses regards à l'expérience. Il aura sans doute uni aux études de mathématiques qui firent leurs premiers pas parmi les Ioniens, la science de la nature, et des connaissances variées qu'il cherchait à augmenter encore par des voyages[1]. Héraclite le compte parmi les polymathes ; quelque part il dit même de lui : « Pythagore, fils de Mnésarque, s'est appliqué, plus que tous les autres humains, à l'investigation et à l'information. Il s'est fait une sagesse, une polymathie et une fausse habileté[2]. » Mais ce sage Ionien se mêla, en arrivant à Crotone, à une population composée d'éléments doriens et achéens ; son parti s'étendit de plus en plus dans les villes doriennes voisines, et il serait difficile de dire lequel des deux agit le plus sur l'autre, de l'esprit du philosophe étranger, ou du caractère des citoyens de Crotone et des villes voisines qui reçurent son enseignement. Ce qui est évident, c'est que des spéculations sur la nature des choses, émanées de la curiosité scientifique pure et désintéressée, n'y pouvaient guère trouver un terrain propice. C'est ce qui explique pourquoi toutes les tendances de Pythagore et de ses disciples s'appliquaient de préférence à la vie pratique, pourquoi ils se

[1] Il ne faudrait cependant pas citer comme témoin de ce que Pythagore aurait recueilli toute sa sagesse en Égypte, le *Busiris* d'Isocrate (§ 28), car ce Busiris n'est qu'un tour de force oratoire et sophistique, qui ne prétend nullement à la vérité historique.

[2] Πυθαγόρης Μνησάρχου ἱστορίην ἤσκησεν ἀνθρώπων μάλιστα πάντων... ἐποιήσατο ἑαυτοῦ σοφίην, πολυμαθίην, κακοτεχνίην. Diogène Laërce, VIII, 6. Ἱστορίη dans l'usage ionien est une investigation qui consiste à questionner.

proposèrent surtout de donner à la vie humaine, et à la vie politique en particulier, une forme qui répondît à une idée élevée de l'ordre universel. Ce n'est point une fable, que les villes de l'Italie méridionale, Crotone, Caulonie, Métaponte et autres, aient eu pendant quelque temps une existence puissante et heureuse, sous la direction de sociétés pythagoriciennes, bien gouvernées à l'intérieur d'après des principes aristocratiques, fortes en face de l'étranger. Même lorsqu'après la destruction de Sybaris par les Crotoniates (ol. 67e, 3, 510), des querelles entre la noblesse et le peuple, au sujet de la distribution des terres, eurent amené une violente persécution des Pythagoriciens, il y eut encore des années pendant lesquelles des Pythagoriciens dirigèrent de nouveau les villes italiennes. C'est ainsi qu'Archytas, le contemporain de Socrate et de Platon, administra avec beaucoup de gloire les affaires de Tarente[1].

Quand on se demande en quoi consista l'activité personnelle de Pythagore, il faut évidemment la chercher dans des leçons publiques, souvent dans de simples sentences de forme concise et symbolique qu'il

[1] Après Archytas il paraît y avoir eu une seconde expulsion des Pythagoriciens d'Italie. C'est alors que Lysis, le Pythagoricien, semble être venu en réfugié à Thèbes, où il devint le maître d'Epaminondas. Les plaisanteries sur les Pythagoriciens et les Πυθαγορίζοντες avec leurs manières originales et leurs coutumes singulières appartiennent toutes à la comédie moyenne ou à la nouvelle, c'est-à-dire aux temps postérieurs à la 100e ol. Auparavant il n'y avait pas en Grèce de philosophes de cette sorte. Meineke, *Quæstiones scenicæ*, I, 24.

communiquait au cercle de ses amis et de ses confidents, dans l'organisation enfin et la direction de ces sociétés et de l'ordre particulier qui y régnait. Il n'y a point, en effet, d'indication certaine d'aucun écrit de Pythagore ; il n'existe pas un seul fragment de quelque couleur authentique. Ce que l'on cite comme œuvre de ce sage, la sainte révélation, par exemple (ἱερὸς λόγος), appartient, pour la plupart, à la catégorie des productions fabriquées par ces Orphiques pythagorisants, dont on a caractérisé plus haut (chap. XVI) le rapport avec les vrais Pythagoriciens.

L'idée fondamentale de la philosophie pythagoricienne, à savoir que la force et l'essence de tous les êtres repose sur un rapport de nombre qui y est contenu, que le monde consiste par l'harmonie, par la concordance de ces divers éléments, que — les pythagoriciens le disaient nettement, — les nombres étaient le principe de tout l'être, cette idée a sans doute été émise par le maître lui-même, et l'école la professa avec unanimite. Mais le développement exact et scientifique de cette idée en écrits du dialecte dorien, tel que nous le trouvons dans les fragments conservés de Philolaos (ol. 90e, 420), n'appartient qu'à ces temps postérieurs. Cette idée, qui ne place pas, en suivant les errements des anciens Ioniens, l'essence des choses dans une matière primitive et motrice, ni, comme les derniers Ioniens, dans une rencontre de l'esprit et de la matière ; qui la plaçait, au contraire, dans la forme, laquelle repose sur des proportions régulières, et qui se figurait cette régularité

elle-même comme un principe créateur, cette idée fut principalement nourrie par les études mathématiques que Pythagore transporta en Italie, et qui, on le sait, fortement encouragées en ce pays, y devinrent, pour la première fois, un élément essentiel de l'éducation. Elle rencontra un aliment non moins important dans l'exercice de la musique doublement favorable aux idées pythagoriciennes, et sous le rapport théorique, — l'action des proportions numérales ne ressort nulle part avec autant d'évidence que dans la puissance des sons, — et sous le rapport pratique, puisque le chant, accompagné de la cithare, tel que les Pythagoriciens l'aimaient, semblait produire le plus directement cet ordre et ce calme de l'âme, cette harmonie morale que les Pythagoriciens considéraient comme le but suprême de l'éducation humaine.

CHAPITRE XVIII

HISTORIOGRAPHIE

Il est curieux qu'un peuple puisse être, comme le peuple grec, si intelligent, si cultivé et éprouver pourtant si tard le besoin de noter exactement ses entreprises et ses destinées dans la paix et dans la guerre.

L'Orient avait ses chroniques et ses annales depuis un

temps immémorial. On voit, par les restes de l'ouvrage de Manétho, qui est fondé sur des travaux antérieurs, jusqu'à quelle époque reculée peut remonter une histoire nullement fabuleuse, mais chronologique et positive de l'Égypte[1]. Les monuments eux-mêmes, par des sculptures que commentaient des inscriptions, fournissaient une histoire authentique, confirmée par noms et chiffres, des prêtres et des rois, et nous avons l'espoir de pouvoir un jour la déchiffrer tout entière. L'empire de Babylone a également une histoire antique de ses souverains que Bérose communiqua aux savants grecs[2], comme Manétho leur fit part de la sienne. Le roi Assuérus dans le livre d'*Esther*, fait inscrire dans sa chronique[3] les bienfaiteurs du trône et s'en fait lire des passages dans ses nuits d'insomnie : nul doute que depuis de longs siècles on faisait ainsi à la cour d'Ecbatane et de Babylone. Ici encore, l'art plastique a le caractère annaliste qu'on trouve en Égypte : il éternise des expéditions d'armées, des alliances avec des empires amis, le tribut des provinces, et les dernières découvertes permettent d'espérer qu'on verra sortir des contrées les plus diverses de l'antique royaume d'Assyrie un nombre de plus en plus grand de ces

[1] Manétho, grand-prêtre à Héliopolis en Égypte, écrivit sous Ptolémée Philadelphe (284 A. C.) trois livres intitulés *Ægyptiaca*. (Voy. Ch. Müller, *Hist. Græc. fragm.*, t. II, p. 511. K. H.)

[2] Bérose de Chaldée écrivit sous Antioche Théos (262 A. C.) un ouvrage intitulé *Babylonaïca* ou *Chaldaïca*. (Voy. Ch. Müller, *loc. cit.*, p. 495. K. H.)

[3] Βασιλικαὶ διφθέραι ; c'est là que puisa Ctésias. Diodore II, 32.

sculptures. L'agglomération d'énormes populations dans d'immenses villes, la constitution despotique, la grande influence des événements de cour sur le bonheur et le malheur de tant de sujets fixaient les regards de millions d'hommes sur un seul point et donnaient un intérêt très-étendu à des notices sur la vie des souverains. Même sans ces motifs, qui sont dans la nature de la constitution monarchique, l'union des tribus d'Israël autour d'un seul sanctuaire et sous une seule loi dont un nombreux clergé était le gardien vigilant, avait eu pour résultat de faire noter et conserver les antiques et vénérables traditions du peuple de Dieu.

Quelle différence, à cet égard, avec le peuple grec! Ici une vie insouciante, remplie de fantaisies juvéniles, se continue jusque vers les époques où ce peuple joue lui-même le rôle le plus important dans l'histoire universelle et se mesure dans de grandes guerres avec ces nations depuis longtemps mûres de l'Orient. L'illustration d'un passé que l'imagination avait orné de tous ses enchantements, ne permettait guère aux souvenirs des exploits et des événements d'un temps moins reculé de se fixer. La constitution républicaine, elle aussi, et la division de la nation en d'innombrables petits États, empêchaient l'intérêt de se concentrer sur certains événements principaux. L'attention qu'on prêtait aux destinées de la patrie se renfermait dans un cercle trop étroit, et changeait d'objet avec chaque génération. Pas un fait, pas un événement avant le conflit de la Grèce avec l'empire perse, ne semblait pouvoir se me-

surer avec ces grands événements du temps mythique, auxquels des héros de toutes les contrées de la Grèce avaient pris part selon la légende : aucune ne produisait sur les auditeurs une impression aussi bien accueillie. Le Grec exigeait d'une communication publique, destinée à l'éducation ou à l'amusement de tous, qu'elle procurât à l'esprit une joie pure et noble, et les traditions historiques étaient, grâce aux animosités entre les républiques grecques, de nature à blesser les uns, si elles flattaient les autres. Bref, le génie de la Grèce a voulu que l'esprit de la nation ne se dégageât que fort tard de la mythologie poétique et ne trouvât que fort tard dans la situation et les événements contemporains un objet digne de sa réflexion et de son imagination. Cela nous a privé de bien des feuilles dans l'histoire des siècles antérieurs à la guerre des Perses, mais la civilisation grecque n'a pu devenir que par là ce qu'elle est devenue. La poésie grecque, en restant affranchie de la réalité immédiate, a gagné cette vérité intime, cette valeur universelle et humaine qui ont fait qu'Aristote la préfère à l'histoire[1]. L'art grec, en ne descendant que fort peu de son monde poétique dans la réalité présente, s'est approprié une noblesse et une élévation de formes qu'il n'aurait jamais atteintes sans cela ; toute la culture intellectuelle des Grecs, en un mot, n'aurait pas pris cette direction libérale vers ce qui est *noble et*

[1] Aristote, *Poétique*, 9. « La poésie est plus philosophique et plus riche en pensées que l'histoire. Car la poésie exprime plutôt ce qui a une valeur générale, l'histoire ce qui touche l'individu. »

beau (καλὸν κἀγαθόν) si la base en avait été différente.

L'écriture peut bien avoir été connue parmi les Grecs quelques siècles avant Cadmos de Milet[1]; mais elle ne fut jamais employée, à cette époque, à consigner avec détail des faits historiques. Les listes des vainqueurs d'Olympie, et celles, complétées par la mémoire, des rois de Sparte et des prytanes de Corinthe, qui semblaient aux érudits alexandrins assez authentiques pour fonder sur elles l'édifice de l'ancienne chronologie grecque; plusieurs vieux traités et des alliances que l'on voulait mieux assurer en les consignant par écrit, des délimitations de frontières, etc., voilà ce qui forme les premiers rudiments d'une histoire positive[2]. Tout cela était bien loin encore d'une notation détaillée d'événements contemporains. Bien plus, lorsqu'après l'époque des sept sages, on commence peu à peu, parmi les Ioniens et les autres Grecs, à noter en prose les événements, l'histoire naissante ne s'applique nullement à ce qui semblerait devoir l'occuper le plus naturellement. On dirait, au contraire, qu'elle décrit d'abord de vastes circuits à travers des temps et des peuples lointains, avant qu'elle se tourne peu à peu en lignes spirales de plus en plus resserrées, vers l'objet le plus proche, l'histoire du peuple grec dans les dernières années, tant on était convaincu qu'on avait suffisamment fait pour ces sujets quand on les avait discutés de vive voix dans la vie

[1] V. chap. IV.

[2] V. M. Egger, *Mémoires de littérature ancienne*. Paris, Durand 86 p. 269 à 315. K. H.

ordinaire, et qu'on les avait transmis de bouche à ceux qui pouvaient trouver intérêt à les connaître.

Les Ioniens qui, dans toute cette période, se présentent comme les hardis novateurs, les voyageurs intrépides dans le domaine de l'esprit, ouvrent ici encore la marche; ils sont aussi les premiers qui, rassasiés de la nourriture enfantine de la mythologie, jettent de tous côtés leurs yeux intelligents et mobiles, et cherchent partout des sujets nouveaux pour la réflexion et pour la parole. Le goût de l'expansion la plus variée, du récit continuel était bien inné dans ce peuple ionien. Ce qui n'est pas moins important, le premier Ionien qu'on cite comme historien, est Milésien. Milet, la patrie des premiers philosophes et des premiers historiens, la ville universelle, riche et florissante par son industrie et son commerce, fut évidemment le véritable foyer de ce mouvement intellectuel : les agitations politiques du libéralisme ionien elles aussi partaient d'ici, et la pure langue ionienne de Milet fut le premier dialecte de la Grèce, cultivé par la prose. Si les Milésiens n'avaient bu trop profondément, en compagnie de leurs voisins de l'Asie Mineure, à la coupe de la jouissance douce et voluptueuse, s'ils avaient su conserver, au milieu de la civilisation et du mouvement qui affluaient de toutes parts, la sévérité morale et la virilité de l'antique Hellade, Milet serait devenue ce que fut Athènes, la maîtresse des peuples.

Cadmos de Milet est cité comme le premier historien, et à côté de Phérécyde de Syros, comme le premier

prosateur. Sa vie ne peut être placée que peu avant la 60e ol. (540)[1]. Il avait écrit une histoire de la fondation de Milet (Κτίσις Μιλήτου), qui s'étendait en même temps sur l'Ionie entière. Cette histoire se mouvait donc dans cette espèce de clair-obscur dont quelques traditions isolées d'un caractère historique s'étaient seules conservées, toujours étroitement entrelacées d'idées mythiques. L'ouvrage authentique de Cadmos semble s'être perdu de bonne heure : le livre qui portait son nom et qui existait au temps de Denys (sous Auguste) était considéré comme supposé[2].

Le plus proche de Cadmos par le temps fut Acusilaos d'Argos. Quoique Dorien d'origine, il se rattache par le dialecte aux Ioniens, qui avaient fondé le genre, ce qui est la règle générale dans l'histoire de la littérature grecque. Acusilaos était tout entier occupé du passé légendaire : son but n'était autre que de résumer dans un récit succinct et analytique tous les événements depuis le chaos jusqu'à la guerre de Troie. On disait de lui, d'une façon très-caractéristique, qu'il avait traduit Hésiode en prose[3], bien qu'il racontât aussi beaucoup de

[1] V. Clinton, *Fast. Hell.*, vol. II, p. 386 et suiv.

[2] Voy. sur lui et tous les historiens suivants la dissertation *On certain early Greek historians mentioned by Dionysius of Halic.* Dans le *Museum critic.*, I, p. 80, 216. II, p. 90. (Voy. surtout le notices publiées par MM. Théod. et Ch. Müller dans l'excellent recueil des *Fragmenta Historicorum Græcorum*, Paris, Didot, 1841-1851, 4 vol. gr, in-8°. K. H.)

[3] Clem. Alex. *Stromat.*, VI, p. 629, A.

mythes différents dans le ton des Orphiques d'alors[1]. Quant à l'histoire positive, il n'y semble avoir touché nulle part.

D'un caractère tout autre est l'Ionien Hécatée de Milet, dont on sait qu'il était déjà un homme très-considéré au moment où les Ioniens se disposèrent à entreprendre la révolte contre le joug perse sous Darius (ol. 69e, 2, 502). Il s'éleva alors dans le conseil d'Aristagoras, et dissuada de l'entreprise en énumérant les nations soumises au roi des Perses, et toutes les ressources de guerre dont il disposait. Si néanmoins ils voulaient se soulever, il conseillait de chercher avant tout à se maintenir sur mer au moyen d'une grande flotte et à employer à ce but les trésors sacrés du temple des Branchides[2]. On reconnaît là l'homme expérimenté, qui examine froidement la situation réelle des choses.

Hécatée n'avait plus cet intérêt dominant pour les origines fabuleuses de son peuple, moins encore cette foi enfantine et naïve que manifeste Acusilaos l'Argien. « Voici, disait-il dans un fragment conservé[3], ce que raconte Hécatée de Milet : j'écris ce qui me paraît être la vérité, car les discours des Grecs sont variés et ridicules, ou du moins ils me semblent tels. » Aussi

[1] Ch. XVI, note. Les fragments d'Acusilaos se trouvent dans le *Phérécyde* de Sturz.

[2] Hérodote V, 36, l'appelle Ἑκαταῖος ὁ λογοποιός. Moins sûres sont l'époque de la naissance d'Hécatée (ol. 57e, 4) et celle de sa mort (ol. 75e, 4).

[3] V. Démétrius, *de Eloc.* §12. *Historicorum græc. antiq. fragmenta coll.* Fr. Creuzer, p. 15.

avait-il déjà des velléités de cette passion de l'interprétation rationaliste qui essaye de transformer les créations merveilleuses de la fable en événements tout naturels; c'est ainsi qu'il expliquait Cerbère comme un serpent qui aurait hanté le promontoire de Ténaros. Cependant son attention se portait de préférence sur le présent et les qualités des pays et des empires avec lesquels la Grèce commençait alors à se trouver en contact immédiat. Comme Hérodote, il avait fait de grands voyages et recueilli, sur l'Égypte en particulier, de nombreuses notices. Hérodote essaye souvent de le redresser, en reconnaissant cependant par cela même en lui son prédécesseur le plus important[1]. Hécatée réunit les résultats de ses recherches historiques et ethnographiques, dans un ouvrage intitulé : « *le Tour du monde* » (Περίοδος γῆς). Il entendait par là une description des côtes de la Méditerranée et de l'Asie méridionale jusque vers l'Inde. Le point de départ était la Grèce, d'où l'auteur se dirigeait, dans le premier livre, l'*Europe*, vers l'ouest, dans le second, l'*Asie*, vers l'est[2]. Hécatée compléta aussi et corrigea la première carte de la terre dessinée par

[1] *Fragm. hist. gr.*, ed. C. et Th. Mülleri. Paris, 1841, t. I, p. 21-23. E. M.

[2] 331 fragments en sont réunis dans les *Fragmenta Hecataei Milesii* de R. H. Klausen. Berolini, 1831. Parfois l'écrit paraît avoir éprouvé un travail postérieur de complément ce qui arriva à presque tous ces ouvrages d'usage pratique. Ainsi Hécatée mentionne (*Fragm.* 27) Capoue, nom qui, d'après Tite Live (IV, 37) ne fut donné à l'ancienne Vulturnum qu'en 332, de la fondation de Rome (420 av. J. C.).

Anaximandre[1]; et ce fut sans doute cette carte qu'Aristagoras de Milet porta à Sparte avant la révolte des Ioniens, et sur laquelle il montra au roi de Lacédémone les pays, les fleuves et les villes principales de l'Orient. Outre cet ouvrage, on en attribue à Hécatée un autre qu'on appelle tantôt histoire, tantôt généalogie, et dont on cite quatre livres. Ici Hécatée s'occupait des traditions nationales des Grecs, et ajoutait, malgré tout son mépris rationaliste pour les vieux contes, une grande importance aux arbres généalogiques des familles qui remontaient au temps mythique : il s'en fabriqua même un à lui-même, où son aïeul au seizième degré était un dieu[2]. A un fil de ce genre on pouvait commodément rattacher toutes sortes de choses des différentes époques de l'histoire, et Hécatée racontait certainement dans cet ouvrage bien des événements des temps historiques[3], sans cependant écrire une histoire suivie de ces périodes. La langue d'Hécatée était un dialecte ionien pur, son style d'une grande simplicité, parfois cependant agréablement animé par la façon gaie et naïve dont il faisait ressortir les choses racontées[4].

Phérécyde n'a de commun avec Hécatée que ces travaux généalogiques et mythologiques; il ne s'est pas oc-

[1] Cela ne fait pas de doute, selon Agathémère, I, 1.

[2] Hérodote II, 143.

[3] Comme celui cité par Hérodote VI, 137.

[4] Comme dans le fragment dans Longin, π. Ὕψους, sct. 27. *Histor. antiq. fragm.*, coll. Creuzer, p. 54. (T. I, p. 28, coll. Müller. K. H.)

cupé comme lui de géographie et d'ethnographie. Natif de Léros, petite île près de Milet, il alla à Athènes, ce qui fait qu'on l'appelle tantôt Lérien, tantôt Athénien. Sa maturité coïncide à peu près avec les guerres médiques. Ses écrits embrassaient une grande masse de traditions fabuleuses; il traitait d'une façon particulièrement étendue, et dans un ouvrage séparé, les premiers temps d'Athènes. Il constituait la source principale pour les mythographes plus récents, et ses nombreux fragments peuvent seuls, encore aujourd'hui, former la base de beaucoup de recherches mythologiques[1]. Le fil des généalogies le conduisit également depuis Philée, fils d'Ajax, par exemple, jusqu'à Miltiade, le fondateur de la souveraineté de la Chersonèse, et il trouvait ainsi l'occasion de parler de l'expédition de Darius contre les Scythes, sur laquelle nous possédons de lui un fragment de grande valeur.

Charon de Lampsaque, colonie de Milet, appartient également à cette génération[2] quoiqu'il mentionnât déjà des événements qui tombent dans les premières années

[1] *Pherecydis fragmenta e variis scriptoribus coll.* Fr. Guill. Sturz, ed. altera Lips., 1824. Une questisn fort douteuse et très-difficile à élucider est de savoir si les dix livres que citent les anciens, ont été publiés par Phérécyde lui-même dans cette suite, ou si des savants plus récents n'ont pas plutôt ajouté les uns aux autres dans cette succession divers petits écrits séparés.

[2] Denys d'Halic. (*de Thuc. jud.*, 5, p. 818.) Reiske compte Charon ainsi qu'Acusilaos, Hécatée et autres parmi les anciens, Hellanicos au contraire, Xanthos et autres parmi les prédécesseurs immédiats de Thucydide.

du règne d'Artaxercès (Ol. 78e, 4 (464)[1]. Charon continua les investigations d'Hécatée sur l'ethnographie de l'Orient. Il écrivit, ainsi que cela était la coutume chez ces vieux historiens, des livres séparés sur la Perse, la Libye, l'Éthiopie, etc. ; en y rattachant l'histoire de son temps, car il fut dans la narration de la guerre médique le prédécesseur d'Hérodote qui cependant ne le nomme jamais. On voit par les fragments conservés qu'il est à Hérodote ce qu'est un chroniqueur aride à un historien sous les mains duquel tout prend de la vie et du caractère[2]. Charon avait écrit, dans un ouvrage particulier, la chronique de sa ville natale[3], ainsi que le firent beaucoup d'anciens historiens qu'on appelait pour cette raison des horographes; et parmi lesquels étaient probablement la plupart de ces vieux auteurs oubliés qu'énumère Denys d'Halicarnasse[4].

Hellanicos de Mitylène est déjà presque comtemporain d'Hérodote. Nous savons qu'il avait soixante-cinq ans et qu'il écrivait encore, au début de la guerre du Péloponnèse[5]. Hellanicos se distingue déjà essentielle

[1] Plutarque, *Themist.*, 27.

[2] Voy. les fragments de Charon, dans Creuzer, l. c. p. 89 et suiv. (Cf. C. et Th. Müller, l. c. XVI à XX. E. M.)

[3] Ὧροι répondant au latin *annales*, et qu'il ne faut pas confondre avec ὅροι, indication de frontières. V. Schweighäuser sur *Athénée*, XI, 475 B.; XII, 520, D.

[4] Eugéon de Samos (cf. plus haut ch. xi), Deïochos de Proconnèse, Eudème de Paros, Démoclès de Phigalie, Amélésagoras de Chalcédoine (ou Athènes).

Par la savante Pamphila dans Aulu-Gelle. *N. A.* XV, 23.

ment, comme mythographe et historien, des vieux chroniqueurs du genre d'Acusilaos et de Phérécyde; il est déjà bien plus savant et il ne se propose pas seulement de noter et de communiquer les faits, mais encore de les ordonner et de les redresser. Outre une quantité d'ouvrages sur divers cycles légendaires et mythes locaux, il avait écrit « les prêtresses d'Héra d'Argos, » où il énumérait jusqu'au temps les plus reculés, d'après toutes sortes de traditions obscures évidemment, mais aussi d'après des renseignements authentiques, toutes les femmes qui remplirent ce sacerdoce et où il mettait en ordre chronologique toutes sortes d'événements importants de l'âge héroïque. Il n'est pas probable qu'Hellanicos fût le premier qui entreprit de faire une liste de ce genre et de l'accompagner de dates; les prêtres et les serviteurs du temple d'Argos ont sans doute, longtemps avant lui, rempli de longues heures de loisir à composer habilement de ces registres et à les confirmer par des monuments prétendus antiques[1]. Les Carnéoniques d'Hellanicos seraient plus importants pour nous. C'était une des premières tentatives d'histoire littéraire, car on y énumérait les vainqueurs aux con-

[1] On trouve des exemples de ces catalogues de prêtres que l'on forgeait sur les lieux mêmes, non certainement sans quelques pieuses fraudes; tel est l'arbre généalogique des Butades, peint dans le temple de Minerve Poliade (Pausanias I, 26, 6. Plutarque X, *Orat. Vitæ*, 7) et remontant très-probablement jusqu'à l'antique héros Butès; tel encore le *Stemma* des prêtres de Poséidon à Halicarnasse qui commence par un fils de Poséidon lui-même. *Corp. inscr. gr.*, n° 2655.

cours de musique et de poésie aux fêtes carnéennes de Sparte (à partir de la 26e ol. (676)[1]. Les écrits d'Hellanicos contenaient des matériaux immenses, puisqu'il traitait aussi, dans des livres spéciaux, de la Phénicie, de la Perse, de l'Égypte, et qu'il décrivit, dans un ouvrage particulier, un voyage au célèbre oracle de Zeus Ammon dans le désert de Libye : il est vrai qu'on doutait de l'authenticité de ce livre. Il descendait très-bas jusque dans l'histoire de son temps, et racontait encore les événements entre la guerre médique et celle du Péloponnèse, brièvement toutefois et sans observer rigoureusement l'ordre chronologique ; c'est au moins ce que lui reproche Thucydide.

Parmi les contemporains d'Hellanicos, il faut compter, d'après Denys, un Lydien hellénisé, Xanthos, fils de Candaule de Sarde. Son ouvrage sur sa patrie, écrit en dialecte ionien, offre encore dans ses pauvres restes l'empreinte d'une haute valeur ; de très-belles observations sur la qualité du sol en Asie Mineure qui faisait supposer et des mouvements volcaniques, et de grandes extensions de la mer. Strabon et Denys y puisent des renseignements exacts sur la différence des races chez les Lydiens[2]. Ce que ces historiens en communiquent porte le cachet non méconnaissable de l'authenticité, quoique plus tard on abusât aussi du nom de Xanthos pour des ouvrages supposés. Les *Magiques* sur-

[1] Cf. ch. XII.

[2] Les fragments dans Creuzer, l. c. p. 135 et suiv. (C. et Th. Müller, l. c. 36-44. E. M.)

tout qui portaient son nom et qui traitaient de la religion et du culte de Zoroastre, étaient bien certainement de fabrique postérieure.

Une obscurité plus grande encore plane sur les écrits de Denys de Milet, puisque le vieil écrivain de ce nom a déjà été confondu par les littérateurs anciens avec un auteur beaucoup plus récent de travaux mythologiques. Il est certain que le Denys que suit Diodore de Sicile dans son récit de l'âge héroïque des Grecs, appartient déjà aux temps de l'érudition systématique ; il transforme toute la mythologie héroïque en roman historique, où de grands souverains, généraux, sages et bienfaiteurs du genre humain prennent la place des héros antiques[1]. Quant aux ouvrages qui paraissent revenir au vieux Denys, les Histoires perses et les Événements après Darius — sans doute une suite des premières, — nous n'en connaissons ni le contenu, ni la valeur.

On a coutume de comprendre ces historiens grecs, antérieurs à Hérodote, sous le nom de logographes, parce que Thucydide se sert de cette expression en parlant de ses prédécesseurs. Cette expression n'avait cependant pas chez les Athéniens un sens aussi déterminé, puisqu'on entend par *logos* ni plus ni moins que toute communication en prose. Aussi les Athéniens appelaient-ils du même nom les écrivains de discours, c'est-à-dire les gens qui composaient pour autrui des

1 Il n'est pas parfaitement établi encore si ce Denys est le même que le Denys de Samos que cite Athénée et qui écrivit sur le cycle, ou si c'est Denys Scytobrachion de Mitylène.

discours à prononcer devant les tribunaux. Nous acceptons cependant volontiers ce terme qui permet de comprendre sous une seule dénomination tous ces annalistes grecs ; car ils ont réellement en beaucoup de choses un caractère commun. Tous sont animés du désir sincère de communiquer à leurs contemporains, pour leur instruction et leur plaisir, ce qu'ils ont recueilli et obtenu de renseignements, sans cependant avoir la prétention de produire, par une ordonnance savante et un style séduisant, une impression profonde et analogue à celle qu'avaient seules produites jusque-là les œuvres de la poésie. Le premier Grec dans lequel germa l'idée que, pour obtenir cet effet, il n'était point besoin de sujets inventés, que le récit d'événements vrais pouvait agir puissamment et profondément sur les âmes, l'Homère de l'histoire, fut Hérodote.

CHAPITRE XIX

HÉRODOTE.

Hérodote, fils de Lyxès, naquit d'après un renseignement authentique[1], entre la première et la seconde guerre médique, ol. 74e, 1 (484). Sa famille était une des plus considérables de la colonie dorienne d'Hali-

[1] Pamphila dans Aulu-Gelle. *N. A.* XV, 23.

carnasse, ce qui l'impliqua dans les troubles civils de la ville. Halicarnasse était alors gouvernée par la dynastie d'Artémise, l'héroïne courageuse qui, dans la bataille de Salamine, combattit si vaillamment pour les Perses que Xerxès la déclara le seul homme entre tant de femmes. Le petit-fils d'Artémise, Lygdamis, fils de Pisindélis, était hostile à la famille d'Hérodote; il tua Panyasis, oncle maternel d'Hérodote, selon toutes les probabilités, et un de ceux qui renouvelèrent la poésie épique; et il força Hérodote lui-même à fuir à l'étranger. Ces événements durent avoir eu lieu vers la 82e ol. (452).

Hérodote se rendit à l'île ionienne de Samos où sa famille avait sans doute des alliés[1]. Samos doit être considérée comme la seconde patrie d'Hérodote. Beaucoup de passages de son ouvrage le montrent très-familier avec les détails les plus minutieux de l'île et de ses habitants, et lorsque l'occasion s'en présente il semble prendre plaisir à relever avec une prédilection marquée le rôle que joua Samos dans des événements d'une importance générale. C'est là sans doute qu'Hérodote a sucé cet esprit ionien qui respire dans toutes les pages de sa grande œuvre historique. C'est de Samos aussi qu'il entreprit la délivrance de sa patrie du joug de Lygdamis : il y réussit; mais les querelles du parti populaire et du parti aristocratique entravèrent l'exécution de ses projets bien intentionnés. Il quitta de nouveau sa ville natale.

[1] Panyasis aussi est appelé Samien.

Hérodote passa les dernières années de sa vie en Italie, à Thurii, ce grand établissement des Grecs réunis auquel tant d'hommes distingués avaient confié leur fortune. Il n'est cependant point nécessaire de supposer qu'il prit part à la première fondation de Thurii : la colonie reçut évidemment plusieurs accroissements successifs. Il est certain qu'il n'y alla qu'après l'explosion de la guerre du Peloponnèse, puisqu'au début de cette lutte il séjournait encore à Athènes. Pour désigner une offrande qui se trouvait dans l'acropole d'Athènes, il indique la position qu'elle occupe par rapport aux Propylées[1] : or, les Propylées ne furent achevées que dans la première année de la guerre du Péloponnèse. D'ailleurs l'historien est visiblement prévenu par les idées qui régnaient parmi les hommes d'État athéniens de l'école de Périclès sur la situation et les rapports réciproques des États grecs ; lui aussi trouve qu'Athènes n'avait point mérité par ces grandes actions dans la guerre médique d'être, après coup, tant enviée et insultée par tous les Grecs qui l'accablaient de reproches précisément vers les premières années de la guerre du Péloponnèse[2].

Hérodote s'établit tranquillement à Thurii et y passa les dernières années de sa vie dans un loisir qui était tout entier consacré à son ouvrage. Aussi les anciens l'appellent-ils souvent, par allusion à l'achèvement de son livre, le Thurien.

[1] Hérodote V, 77.
Cf. Hérodote VII, 139, avec Thucydide II, 8.

Dans ce court aperçu de la vie d'Hérodote, il n'a point été question des voyages qui se rattachent si étroitement à ses travaux scientifiques. Hérodote n'est point venu par hasard dans tel ou tel pays, à l'occasion d'affaires commerciales ou de missions politiques : il a entrepris ces voyages, si lointains et si importants pour son époque, par pur amour de la science. Il visita l'Égypte jusqu'à Éléphantine, la Libye jusqu'aux environs de Cyrène au moins, la Phénicie, Babylone, peut-être aussi la Perse, les États grecs sur le Bosphore cimmérien et le pays voisin des Scythes, ainsi que la Colchide, sans compter qu'il séjourna dans plusieurs villes de la Grèce elle-même et de l'Italie méridionale, et qu'il vit surtout les sanctuaires, même celui de Dodone, si éloigné du centre de la Grèce. Sa qualité de sujet du grand roi, on se souvient qu'il était d'Halicarnasse, l'aida beaucoup dans ces voyages ; un Athénien ou un Grec quelconque d'un des États ouvertement en guerre avec la Perse, aurait été traité en ennemi et réduit en esclavage. On peut donc supposer qu'Hérodote entreprit ses voyages, ceux d'Égypte au moins et de l'Asie Mineure, dans sa jeunesse et en partant d'Halicarnasse.

Hérodote ne fit évidemment pas ces recherches sans l'intention d'en communiquer les résultats à ses compatriotes ; mais il est fort douteux qu'il ait eu dès lors en vue le plan de rattacher sa connaissance de l'Orient et de la Grèce à l'histoire des guerres médiques et d'en former un seul grand ouvrage. Quand on réfléchit combien un plan savant de ce genre était resté étranger

jusque-là à la littérature historique des Grecs, on se convaincra aisément, qu'il ne put guère se développer et mûrir que successivement dans l'esprit d'Hérodote et qu'il ne songea pas dans sa jeunesse à un genre d'ouvrage différent de ceux qu'Hécatée, Charon et d'autres de ses prédécesseurs et contemporains avaient composés. Même plus tard, au moment où il achevait son grand ouvrage, il nourrissait encore l'idée d'écrire un livre spécial sur l'Assyrie (Ἀσσύριοι λόγοι) et il paraît réellement en avoir existé un au temps d'Aristote[1]. En effet, Hérodote aurait aussi bien pu composer de ce qu'il raconte sur l'Égypte, la Perse et la Scythie, des *Ægyptiaca*, *Persica*, *Scythica*, et il l'aurait fait infailliblement, s'il s'était contenté de poursuivre les voies des logographes anciens.

On raconte qu'Hérodote lut ses travaux historiques à diverses fêtes. Le fait n'est nullement suspect en lui-même ; car les anciens de cette époque, lorsqu'ils travaillaient un ouvrage avec soin et qu'ils lui donnaient une forme attrayante, comptaient toujours bien plus sur le débit oral que sur la lecture solitaire. Thucydide représente souvent les historiens antérieurs dont il désapprouve la manière, comme des gens qui briguaient l'approbation fugitive de la foule qui les écoutait[2]. Les

[1] Aristote, *Hist. anim.*, VIII, xx, 2, mentionne le récit du siége de Ninive par Hérodote (car bien que les manuscrits semblent mieux se prêter au nom d'Hésiode, celui d'Hérodote est cependant le plus probable). C'est évidemment le siége qu'il promet (I, 106) de raconter dans l'ouvrage spécial sur l'Assyrie. Cf. I, 184.

[2] Thucyd., I, 21.

chronographes anciens ont encore conservé la date exacte d'une lecture publique qui eut lieu aux grandes Panathénées à Athènes dans l'ol. 83[me], 3 (446), lorsqu'Hérodote était âgé de trente-huit ans; et l'on trouvait dans les recueils des plébiscites athéniens un décret proposé par Anytos (ψήφισμα Ἀνύτου), qui assignait à Hérodote une récompense de dix talents sur la caisse de l'État[1]. La lecture d'Olympie est moins authentique, et ce qui est plus suspect encore, c'est l'anecdote d'après laquelle Thucydide enfant y aurait assisté, et, ne pouvant contenir l'ardeur de sa curiosité et l'émotion profonde de son âme, aurait pleuré à chaudes larmes. Abstraction faite des nombreuses invraisemblances de ce récit, on a, dans l'antiquité, inventé trop d'anecdotes destinées à rattacher les uns aux autres des hommes célèbres de la même branche pour que l'on puisse ajouter foi à une historiette de ce genre, si elle n'a pour elle des garants d'un grand poids.

Ce qu'Hérodote communiqua dans des lectures de la nature de celle des Panathénées, doit s'être borné à quelques parties isolées qu'il pouvait déjà avoir achevées alors, l'histoire par exemple et la description détaillée de l'Égypte, ou les relations sur la Perse. La véritable composition de son grand ouvrage historique, et son achèvement ne purent avoir lieu que pendant la guerre du Péloponnèse. Les livres d'Hérodote, les quatre derniers surtout, sont tellement remplis d'allusions aux événements des premiers temps de la guerre du Pélo-

[1] Plutarque, *de Malign. Herod.*, 26.

ponnèse[1], qu'on est forcé de supposer qu'il travailla dans ces années plus assidûment que jamais à la rédaction de l'ensemble de son ouvrage. Il est plus que douteux cependant qu'il ait vu encore la seconde moitié de cette guerre et qu'il ait continué son travail pendant cette époque[2]; mais il fut, dans tous les cas, occupé de son ouvrage jusqu'à sa mort, puisqu'il est évidemment inachevé. Car quelle raison aurait-il eue pour ne conduire la guerre des Grecs et des Perses que jusqu'à la conquête de Sestos, sans dire un mot de la continuation de cette lutte ? D'ailleurs l'historien promet quelque part[3] de donner dans la suite les détails plus circonstanciés d'un événement, sans qu'on en trouve trace dans son ouvrage.

Tout le plan de l'ouvrage d'Hérodote est fondé sur une idée qu'on ne peut guère appeler rigoureusement

[1] Telles sont l'expulsion des Eginètes, la surprise de Platée, la guerre d'Archidamos et autres. Les passages qui ne peuvent avoir été écrits qu'alors sont : III, 160, IV, 99, VI, 91, 98, VII, 170, 233. IX, 73.

[2] Le passage (IX, 73) où il dit que les Lacédémoniens, dans leurs dévastations de l'Attique, avaient toujours épargné Décélie, et s'en étaient tenus éloignés (Δεκελέης ἀπέχεσθαι) ne s'accorde pas avec l'occupation de Décélie par Agis, ol. 91e, 3 (413). Dans d'autres passages aussi (VI, 98 et VII, 170) il y a des preuves qu'ils sont écrits avant cette époque. Par contre, on ne peut contester que le passage I, 130, ne se rapporte à la révolte des Mèdes, ol. 93e, 1 (408) (Xénophon, *Hellen.*, I, 2; 19); mais il reste toujours singulier qu'Hérodote appelle Darios Nothos simplement Darios sans distinction aucune. Cf. Ch. Bæhr. dans les *Jahrbücher* de Jahn, 1849, vol. LVI l. I, p. 4 à 11.

[3] Herodote VII, 213.

vraie, mais qui était fort répandue alors et que développèrent même, à leur manière, les savants perses et phéniciens, nullement ignorants de la mythologie grecque. C'est l'hypothèse d'une antique hostilité entre les Hellènes et les peuples de l'Asie. Les savants orientaux considéraient les rapts d'Io, de Médée, d'Hélène et les guerres auxquelles ils donnèrent lieu, comme les divers actes de cette grande lutte ; et on disputait, comme dans un procès pour voies de fait, quelle partie avait la première usé de violence envers l'autre. Hérodote passe cependant fort rapidement sur ces vieux récits, et s'occupe aussitôt de l'homme dont il sait lui-même avec certitude qu'il a le premier injustement traité les Hellènes. Cet homme est Crésos, roi de Lydie ; et dès lors on trouve un récit circonstancié des entreprises et des vicissitudes de Crésos, où sont intercalés, sous forme d'épisodes, non-seulement l'histoire antérieure des rois lydiens et leurs combats avec les Grecs, mais encore des points importants de l'histoire des États helléniques, surtout de Sparte et d'Athènes. L'auteur atteint ainsi le but qu'il s'est proposé : tout en racontant comment pour la première fois des Grecs libres furent soumis à une puissance asiatique, il fait connaître les débuts et l'accroissement des États d'où viendra un jour la délivrance du joug. Cependant, la surprise de Sardes par Cyros fait succéder la puissance perse à celle des Lydiens et le récit s'applique dès lors à donner une idée de la naissance de l'empire perse au sein du royaume médique, et de son agrandissement par la réduction

des peuples de l'Asie Mineure et des Babyloniens. A chaque contact des Perses avec d'autres nations, on rend un compte plus ou moins détaillé de leur nationalité et de leur histoire ; car l'historien, il l'avoue lui-même[1], tend avec intention à élargir par des épisodes son plan fondamental. Son but est évidemment de joindre à l'histoire de la lutte entre l'Occident et l'Orient, un tableau animé des masses de peuples qui se trouvent en face l'une de l'autre. C'est ainsi qu'il rattache à la conquête de l'Égypte par Cambyse (L. II) une description du pays, du peuple et de son histoire, dont l'étendue a sa raison d'être dans la prédilection particulière qu'Hérodote professe pour la civilisation antique, mais accomplie en son genre, de l'Égypte. La suite de l'histoire de Cambyse (L. III), du faux Smerdis et de Darios est déroulée avec le même détail et avec un intérêt tout particulier pour les vicissitudes de la puissance samienne, fondée par Polycrate ; car c'est par là que la domination perse avait commencé à s'étendre sur les îles situées entre l'Asie et l'Europe. En même temps les institutions que Darios organisa à son avénement au trône, fournissent l'occasion de donner un aperçu d'ensemble de l'empire des Perses avec toutes ses provinces et ses riches revenus. Par l'expédition de Darios contre les Scythes (L. IV), qu'Hérodote envisage

[1] Hérodote, IV, 30. C'est ainsi qu'il ne parle, au quatrième livre, des Libyens que parce qu'il lui semble que l'expédition du satrape Aryande contre Barcé était dirigée au fond contre tous les peuples de la Libye. Voyez IV, 167.

comme une vengeance des invasions antérieures des Scythes en Asie, la puissance perse commence à s'étendre en Europe. Hérodote nous oriente d'abord parfaitement dans le nord de l'Europe où ses connaissances géographiques étaient évidemment beaucoup plus étendues que celles d'Hécatée, et raconte ensuite la grande expédition de l'armée perse qui, si elle ne mit point en danger la liberté des Scythes, ouvrit cependant aux Perses le chemin de l'Europe. En même temps, l'empire perse, qui étend un de ses bras vers le nord, étend l'autre sur l'Égypte et contre la Cyrénaïque, une armée perse ayant été appelée par la reine Phérétimé contre les Barcéens, ce qui donne occasion à Hérodote d'opposer aux mœurs des peuples du nord de l'Europe un pendant curieux dans l'histoire de Grèce et les mœurs de la Libye.

Pendant que l'armée perse, qui était restée en Europe depuis l'expédition contre les Scythes, soumet (L. V.) au joug du grand roi une partie des Thraces et le petit royaume de Macédoine, des motifs qui tiennent à la guerre des Scythes, préparent en Ionie la grande révolte qui va hâter le moment de la lutte décisive entre la Perse et la Grèce. Le tyran milésien Aristagoras cherche à cet effet des secours à Sparte et à Athènes, ce qui donne à l'historien l'occasion de continuer l'histoire de ces États et des autres républiques grecques au point où il l'avait laissée au premier livre, et de peindre surtout le rapide essor d'Athènes après qu'elle a secoué le joug des Pisistratides. Cette soif d'activité et de mouvement qui anime la jeune répu-

blique se révèle aussitôt par la participation à la révolte ionienne qui, malheureusement entreprise avec légèreté et étourderie, conduite sans énergie suffisante, se termine par la plus complète des défaites (L. VI). Hérodote rapporte ensuite les rencontres hostiles de plus en plus fréquentes entre la Perse et la Grèce et les motifs toujours plus multipliés d'une lutte, parmi lesquels la fuite du roi spartiate Démarate à la cour de Darios est un des plus importants. C'est à ce fait qu'Hérodote rattache l'exposition exacte et détaillée des rapports et des querelles entre les États grecs, dans les dernières années qui précédèrent les guerres médiques.

L'expédition contre Érétie et Athènes est le premier coup que la puissance perse dirige sur la Grèce d'Europe; la bataille de Marathon, le premier et éclatant signe que cette puissance de l'Asie entière, qui a tout envahi et que rien n'a pu arrêter jusque-là dans son débordement, trouvera ici sa limite. Dès lors (L. VII), le courant du récit est conduit dans un lit déterminé et poursuit jusqu'à la fin la marche que prescrivent le cours naturel des événements : armements et préparatifs de guerre, mouvements de l'armée, expédition enfin contre la Grèce. Toutefois, même alors, la narration d'Hérodote ne cesse de se mouvoir avec une certaine lenteur hésitante qui ne fait qu'en soutenir l'intérêt. On a amplement le temps et l'occasion, à propos de la marche et de la revue de l'armée perse, de se faire un tableau clair et complet des immenses forces réunies, et de se former, à propos des négociations entre les États grecs, une idée non moins

lucide des troubles intérieurs et des factions qui déchirent ces républiques ; considérations qui ne font paraître que plus digne d'étonnement le résultat définitif de la lutte. Suivent, après les combats indécis des Thermopyles et d'Artémision (L. VIII), la bataille décisive de Salamine, peinte avec la plus grande vivacité, et (L. IX) le combat de Platée, raconté avec la même clarté dans tous les événements qui l'ont précédé et motivé, et jusque dans toutes les circonstances qui l'accompagnent; la bataille simultanée enfin de Mycale et les autres faits par lesquels les Grecs mettent leur victoire à profit. Quoique inachevé, l'ouvrage se termine cependant par une pensée qui ne paraît point se trouver par hasard à la fin du livre : « Ce n'est pas toujours, dit le grand Cyros, le pays le plus fertile et le plus riche qui produit les hommes les plus valeureux. »

Hérodote conserve donc le fil du récit entre les mains depuis le commencement jusqu'à la fin, et sait unir le progrès continu de la narration à une exposition très-développée et qui s'étend sur presque tous les peuples, alors connus, de l'Europe. Mais ce n'est pas seulement par ce courant ininterrompu, par ce fleuve de la parole, que l'histoire d'Hérodote ressemble à l'épopée : cette similitude est aussi en ce que l'ensemble est contenu et dominé par certaines idées que l'historien expose en les faisant ressortir avec une évidence toujours grandissante, et qui sont pour beaucoup dans la satisfaction que l'on éprouve à la lecture du livre. C'est surtout l'idée d'un destin juste, d'un ordre universel qui a assigné à

chaque être sa voie déterminée et ses limites fixes et qui punit, par la mort et la ruine, non-seulement le crime et le sacrilége, mais encore une trop grande étendue de puissance et de richesse et la conscience trop orgueilleuse qu'elle éveille. La divinité a posé à l'homme une mesure modeste, et ne souffre pas qu'il la dépasse et s'exalte : c'est en cela que consiste l'envie des dieux (φθόνος τῶν θεῶν) dont Hérodote parle si souvent, et que d'autres Grecs aimaient mieux appeler la Némésis divine. Hérodote fait partout ressortir dans l'histoire l'action de cette puissance divine, de ce *démon*, comme il l'appelle quelque part ; il aime à montrer la divinité vengeant souvent sur les derniers des petits-fils les crimes des aïeux ; l'outrecuidance et la légèreté aveuglant l'âme au point de la pousser, comme avec intention, dans une ruine imminente. Les oracles eux-mêmes, ces voix qui avertissent le crime et la présomption, deviennent, par leur équivoque, des prestiges séduisants, lorsque la passion et la témérité s'arrogent le droit de les interpréter.

Ces leçons ne sont pas toutes dans le récit : Hérodote y mêle des discours, beaucoup moins à caractériser les personnages qui parlent, leurs penchants, leurs relations, leurs manières d'être, qu'à développer des idées générales, surtout celle de l'envie des dieux et des périls de l'orgueil. En effet, ces discours sont plutôt l'élément lyrique que l'élément dramatique de l'histoire d'Hérodote, et, comparés aux parties d'une tragédie grecque, ils répondent, non au dialogue, mais aux chants du

chœur. Mais c'est surtout en se modérant lui-même, en contenant tous les mouvements d'un orgueil national bien naturel, qu'Hérodote manifeste d'une façon touchante son respect de la Némésis. Quoique les souverains de l'Orient, par leur outrecuidance, attirent sur eux-mêmes la ruine qui les frappe et laissent la victoire aux Grecs, l'historien peint cependant l'antique Orient et sa civilisation précoce comme fort dignes, à tout prendre, de vénération et d'admiration ; il aime à relever dans les rois ennemis de la Perse des traits de grandeur morale ; il montre à ses compatriotes comment la plupart du temps c'étaient une volonté divine et des avantages extérieurs plutôt que l'intelligence et le courage qui les avaient sauvés ; en un mot, il ne se pose nullement comme le panégyriste des exploits des Grecs. Il affecte si peu ce rôle, qu'à l'époque où, grâce aux historiens rhéteurs, on avait pris l'habitude de raconter ces événements avec un luxe de paroles bien plus grand, on put reprocher au simple et véridique Hérodote, si modeste dans son patriotisme, d'avoir été animé par un esprit de dénigrement et d'avoir voulu avec intention rapetisser les proportions de ces événements[1].

Hérodote voit donc dans tous les événements humains l'action du *dæmonium*, et il considère comme la tâche principale de l'historien, de démontrer cette action ; voilà ce qui le place à un point de vue si différent de celui

[1] Plutarque, *de Mal. Herod.*

occupé par l'historien qui ne voit les choses que dans leurs rapports humains. Hérodote est, en réalité, tout autant théologien et poëte qu'historien. C'est aussi dans cet esprit que sont traitées les diverses parties de l'ouvrage. Rendre simplement ce que lui a appris l'expérience des sphères ordinaires de la vie, ce n'est point là son affaire. Ses regards sont dirigés sur ce qui est extraordinaire, inaccoutumé, merveilleux. A cet égard, tout l'ouvrage d'Hérodote a une seule couleur : la description des édifices et ouvrages étonnants de l'Orient, des mœurs variées, souvent étranges des peuples, des phénomènes naturels et singuliers, parfois difficiles à approfondir, des produits rares et d'une forme bizarre qu'on rencontre dans les contrées éloignées, tout cela cadre parfaitement avec les grands événements qu'il raconte, les entreprises gigantesques des souverains, les retours inattendus de la fortune, les vicissitudes miraculeuses. C'était un tableau rempli de choses étranges et dignes d'étonnement, qu'Hérodote déroulait devant ses compatriotes, aussi épris d'amusements que curieux de savoir. Qu'Hérodote, dans ces récits où il ne décrit pas ce qu'il a vu et observé lui-même, ait été exposé à bien des impostures de la part des prêtres, interprètes et guides, qu'il ait été égaré parfois par la vanterie et l'amour du merveilleux, innés à la plupart des Orientaux, qui voudrait le nier? Mais n'est-il pas tout aussi certain que sans cette naïve curiosité pour tout ce qu'il peut apprendre d'intéressant, sans ce respect pour le monde oriental et ses merveilles, respect qu'aucun préjugé de Grec ne vient troubler,

Hérodote ne nous aurait pas donné un grand nombre de renseignements très-précieux dans lesquels, malgré leur écorce fabuleuse, la science moderne a découvert un noyau d'excellente vérité? Combien de fois des voyageurs modernes, des naturalistes, des ethnographes n'ont-ils pas eu occasion d'admirer la vérité et l'exactitude d'observations et de renseignements qui se trouvent dans les récits, bizarres en apparence et étranges, d'Hérodote! et qu'il est heureux qu'il ait suivi le principe qu'il professe à propos de l'expédition maritime qui, sous le règne de Néchao, doubla l'Afrique! Le fait semblait incroyable, puisque les navigateurs prétendaient avoir eu le soleil à leur droite : « Il faut que je rapporte ce qui m'a été dit; mais je n'ai pas besoin de tout croire, et ceci soit dit pour tout mon récit. »

Hérodote doit s'être complétement acclimaté en Orient, tant il saisit avec exactitude la manière d'être des peuples du Levant. Il fut d'ailleurs sans contredit celui de tous les Grecs dont les tendances d'esprit et le style s'approchent le plus de l'Orient, au point que souvent ses pensées et ses expressions rappellent singulièrement les écrits de l'Ancien Testament. Sans doute il prête parfois aux princes de l'Orient des pensées qui n'ont pu naître que sur le sol grec, comme lorsqu'il fait délibérer les sept grands-seigneurs perses sur les avantages de la monarchie, de l'aristocratie et de la démocratie[1]; mais en général il saisit et rend avec une

[1] Hérodote, III, 80. L'auteur se défend après coup (VI, 43) lui-même contre le reproche de placer dans la bouche d'un Perse

vérité frappante la façon de penser et d'agir des souverains orientaux, de Xercès, par exemple, et sait vous transporter au milieu même des serviteurs d'un despote perse. C'est plutôt dans le jugement qu'il porte sur les affaires des États grecs que l'on pourrait constater une certaine absence de cette intelligence politique qui s'était déjà éveillée parmi les contemporains athéniens d'Hérodote. Même dans les événements qui résultent de la situation et des intérêts des États, il appuie de préférence sur les inclinations et les passions des individus; quelquefois même il va jusqu'à prêter à des hommes d'État grecs, aux deux Clisthènes, entre autres, à celui de Sicyone et à celui d'Athènes, quand ils établissent de nouvelles divisions de population, des motifs tout autres que ceux que suggère la nature même des choses. Il raconte des anecdotes et des contes du genre de ceux par lesquels l'homme du peuple s'expliquait et s'explique encore aujourd'hui ces sortes de mesures dont de vrais politiques, tels que Thucydide et Aristote, découvrent d'une main sûre la cause secrète.

Qui oserait, après ces observations sur les recherches et l'art historique d'Hérodote, peindre l'impression que produit la lecture de l'ensemble de son œuvre? et quel est le lecteur qui en ait besoin? On dirait qu'on entend parler un homme qui a vu et appris dans sa vie une foule des choses les plus curieuses, qui ne connaît de

l'éloge de la démocratie que les Perses ignoraient. Ce passage, contient une preuve que le livre III avait été connu, en partie du moins, avant qu'Hérodote n'eût achevé l'ensemble de son ouvrage.

plus grand plaisir que de se rappeler et de communiquer à autrui tout ce qu'il a appris, qui éprouve une satisfaction intime, un bonheur indicible à se représenter avec netteté et clarté les moindres détails de ses souvenirs. Il a des auditeurs curieux, infatigables, qui ne le pressent pas d'en finir, et il peut achever tranquillement et à son aise chacune des histoires qui entrent dans son récit, comme si, à elle seule, elle offrait un intérêt bien suffisant. Il sait qu'il tient en réserve des contes bien plus attrayants, bien plus émouvants encore, mais il ne se hâte pas d'y arriver, car il attache une importance égale à tout ce qu'il a vu et appris. C'est ainsi que se poursuit le cours de sa parole ionienne avec une gracieuse placidité, rattachant, comme il est naturel lorsqu'il s'agit d'énoncer simplement ce que l'on a appris, une phrase à l'autre par des liaisons lâches et imparfaites, et avec force locutions qui préparent, annoncent, résument et répètent les idées. On reconnaît le besoin qu'éprouve le discours verbal d'avoir toutes sortes de secours pour ne pas perdre le fil et pour empêcher l'auditeur de le perdre. Le langage d'Hérodote se rapproche en cela, comme en tout le reste, plus que tout autre, du récit parlé : il est celui de tous les genres de prose qui est le moins littéraire. Des systèmes de périodes d'une certaine étendue ne se trouvent généralement que dans les discours des personnages, quand on compare les arguments pour et contre, qu'on établit des conditions, et qu'on en déduit les conséquences ; mais il faut avouer que là où il essaye d'ex-

pliquer par les moyens de la syntaxe ces sortes de rapports logiques, Hérodote se montre encore fort inhabile et ne sait, malgré tous ses efforts, produire un aperçu facile de l'ensemble de sa pensée. Par contre, on peut considérer le style d'Hérodote comme la perfection du discours parlé (λέξις εἰρομένη) seul cultivé aussi par ses prédécesseurs les logographes[1]. Qu'à tout cela on ajoute le ton du dialecte ionien qu'Hérodote, bien que Dorien de naissance, emprunta cependant à ses prédécesseurs dans l'art de l'histoire[2], avec ses terminaisons allongées, ses voyelles accumulées, ses formes adoucies, et on n'hésitera pas à reconnaître dans le livre d'Hérodote une œuvre accomplie et harmonieuse, aussi parfaite en son genre que peut l'être une œuvre sortie de la main de l'homme.

CHAPITRE XX

ATHÈNES

La littérature grecque, telle que nous l'avons étudiée jusqu'ici, avait été la propriété commune des diverses tribus du peuple hellénique. Selon ses goûts et ses dis-

[1] Démétrius, *de Elocutione*, § 12.

[2] D'après Hermogène (p. 513) cependant, le dialecte d'Hécatée seul est parfaitement pur, celui d'Hérodote serait déjà mêlé d'expressions peu ioniennes.

positions naturelles, chacune avait cultivé et développé avec plus ou moins de passion tel ou tel genre, en y laissant comme l'empreinte de son propre caractère. C'est de la sorte que partirent tantôt de Milet en Ionie, ou de l'île éolienne de Lesbos, tantôt des colonies de la grande Grèce et de la Sicile ou des métropoles grecques, de puissantes impulsions qui créèrent de nouvelles formes de poésie et d'éloquence et dirigèrent l'imagination et l'invention poétique vers des voies nouvelles. Mais tout ce qui se faisait ainsi de beau et de parfait en son genre, depuis l'époque de la poésie homérique, ne restait pas la propriété exclusive de la tribu qui l'avait produit, comme cela arriva par exemple pour les chants populaires des peuples anciens et modernes, écrits dans un certain dialecte et qui ne sont restés familiers qu'à la race qui parlait ce dialecte. Chez les Grecs il se forma de bonne heure une *littérature nationale* en ce sens que tout ce qui fut créé de beau, en quelque dialecte que ce fût, tous les Grecs en jouissaient avec une vive curiosité et une joie sans envie. Les doux chants de Sappho, la Lesbienne, firent, malgré leur langage éolien, une profonde impression sur le cœur de Solon l'Athénien, déjà vieux (ch. XIII) ; les recherches philosophiques des penseurs d'Élée en Œnotrie parvinrent bientôt aux oreilles et éveillèrent l'attention d'Anaxagore, qui vivait à Milet et à Athènes (ch. XVII); et il est permis d'en conclure que les écrits remarquables se répandaient alors assez rapidement dans la Grèce entière. Aussi les poëtes et les sages recherchaient-ils, des

cette époque, certaines villes que l'on considérait comme des sortes de théâtres où ils pussent faire connaître à la nation entière leur art ou leur science. C'était surtout Sparte qui, jusqu'aux guerres médiques, passait pour dispenser la gloire la plus assurée, car les Lacédémoniens, bien que peu productifs eux-mêmes, étaient appréciés comme juges très-intelligents et très-judicieux en matière d'art et de philosophie[1] : aussi raconte-t-on des principaux poëtes, musiciens et sages de ce temps, qu'ils passèrent une partie de leur vie en cette ville[2].

Cependant la littérature et la civilisation grecques durent prendre une forme toute différente dès qu'une des villes acquit, par sa puissance politique et la faveur des circonstances, par sa supériorité intellectuelle et morale surtout, le rang de capitale de l'art et de la civilisation nationale. Aussitôt que cette ville réussit, non-seulement à faire accepter et apprécier par tous les Grecs sa propre littérature, si variée et si riche, mais encore à imposer son jugement et son goût à la nation entière, elle décidait, bien avant les canons des critiques alexandrins, ce qui devait être généralement reconnu et transmis à la postérité comme littérature classique des Grecs. Telle fut Athènes, et il n'y eut pas d'époque

[1] Aristote, *Politique*, VIII, 5. Οἱ Λάκωνες... οὐ μανθάνοντες ὅμως δύνανται κρίνειν ὀρθῶς, ὡς φασί, τὰ χρηστὰ καὶ τὰ μὴ χρηστὰ τῶν μελῶν.

[2] On nomme surtout Archiloque, Terpandre, Thalétas, Théognis, Phérécyde, Anaximandre.

plus importante dans l'histoire de la civilisation grecque que celle où cette ville s'éleva à cette supériorité sur les autres États de la Grèce. La nature et le caractère du peuple athénien le rendaient éminemment propre à cette tâche.

Les Athéniens étaient Ioniens, et, lorsque leurs frères se séparèrent d'eux pour fonder les douze villes sur la côte de l'Asie Mineure[1], les fondements de la civilisation ionienne étaient déjà jetés ; leur dialecte s'était séparé des dialectes dorien et éolien par des traits nets et caractéristiques ; le culte des dieux, particulièrement serein et riant chez eux, s'était déjà concentré en fêtes nationales déterminées[2] ; les germes mêmes d'où devait naître la liberté républicaine existaient déjà avant cette séparation. La fécondité extraordinaire et la mobilité du génie ionien se montrent dans les étonnantes productions des Ioniens d'Asie et des îles pendant les deux siècles qui précédèrent les guerres médiques ; qu'on songe seulement à la poésie ïambique et élégiaque, aux commencements de la philosophie et de l'histoire, sans compter la poésie épique, qui appartient à une période bien antérieure et complétement différente. Tout ce que les Ioniens restés dans la patrie de l'Attique pro-

[1] M. Curtius (*Griech. Gesch.*, Bd. I, chap. I et II) soutient que ce furent les îles et les côtes de l'Asie Mineure qui colonisèrent le continent grec. K. H.

[2] C'est pourquoi les Thargélies et les Pyanepsies d'Apollon, les Anthestéries et les Lénées de Bacchus, les Apaturies, les Eleusinies et beaucoup d'autres fêtes et coutumes religieuses sont communes aux Athéniens et Ioniens.

duisirent pendant toute cette époque paraît pauvre et maigre, comparé à la végétation exubérante de la littérature qui s'épanouissait en Asie; et les progrès ultérieurs seuls devaient montrer que le développement du génie athénien était de beaucoup le plus solide et le plus sérieux des deux. La civilisation des Ioniens d'Asie semble une plante enlevée au sol natal et transplantée dans une terre plus féconde et sous un ciel plus chaud : sa végétation de serre chaude se dépense dans une grande abondance de feuilles et de fleurs, tandis que sa sœur, restée dans la terre maternelle, d'une séve plus vigoureuse et d'un système plus solide, produit aussi à la fin des fruits plus savoureux et plus nourrissants. Le sol lui-même et le ciel des deux pays répondent à cette image. L'Ionie, d'après Hérodote, jouissait, entre toutes les contrées des Grecs, du climat le plus doux et le plus clément, et, bien que cet historien n'accorde pas le premier prix au sol de l'Ionie, les vallées de cette contrée, celle du Méandre en particulier, étaient d'une fécondité extraordinaire, grâce à l'abondance de la terre végétale que les rivières apportent et qui se compose de nombreux éléments volcaniques. Généralement, au contraire, les anciens attribuent à l'Attique un sol rocailleux, très-légèrement couvert d'humus[1] et qui, sans être stérile, exigeait plus de travail et de soin que celui des autres parties de la Grèce. Aussi Thucydide fait-il la judicieuse observation que les tribus guer-

[1] Τὸ λεπτόγεων.

rières de l'antiquité ne s'en disputaient pas autant la possession que celle des plaines plus favorisées d'Argos, de Thèbes et de Thessalie, et que ce fut là ce qui permit à la vie civile et à l'industrie de l'Attique de se développer avec plus de calme et moins d'interruption. Cependant l'Attique n'était pas non plus dépourvue des charmes de la nature, elle avait ses « verts vallons boisés » que chante Sophocle dans le sublime chœur de Colone, « ces vallons où le mélodieux rossignol soupire sa plainte harmonieuse, sous l'ombrage du sombre lierre et de la plante sacrée et féconde de Bacchus, qu'épargnent l'ardeur de l'été et les tempêtes de l'hiver ; » elle ne manquait pas « de cette céleste rosée qui garde et rafraîchit les grappes fleuries du narcisse et le crocus brillant comme l'or[1]. » Mais c'est surtout l'air pur, tempéré et assaini par des brises légères, qui est pour lui une douce prérogative du climat de l'Attique; et Euripide aussi le peint comme un éther intellectuel qui prête à toutes les productions de l'esprit attique cette grâce particulière dont elles sont imprégnées comme d'un parfum délicat. « O vous, descendants d'Érechthée, c'est ainsi que le poëte s'adresse à ses compatriotes, heureux dès l'antiquité, enfants chéris des dieux bienheureux, vous cueillez dans votre patrie sacrée et jamais conquise la sagesse glorieuse comme un fruit de votre sol, et vous marchez constamment avec une douce satisfaction dans l'éther rayonnant de votre ciel, dans

[1] Sophocle, *Œdipe à Colone*, v. 670, 681.

lequel les neuf Muses sacrées de Piérie, autrefois, dit-on, nourrirent l'Harmonie aux boucles d'or, leur enfant commun. On dit aussi que Cypris la déesse a puisé des vagues dans le Céphise aux belles ondes, et qu'elle les a répandues sur le pays sous forme de zéphyrs doux et frais, et que toujours la séduisante déesse, en se couronnant les cheveux de roses parfumées, envoie les Amours pour se joindre à la sagesse vénérable et pour soutenir les ouvrages de toute vertu[1]. »

A cette nature du pays se joignait la situation politique, grâce à cette concordance intime que nous remarquons si souvent, en l'admirant, dans l'histoire des peuples. Les Ioniens, plus vigoureux et plus aguerris, eurent tout d'abord facilement raison des indigènes de races lydienne, carienne ou autre, et, après s'être emparés de toute la côte, entrèrent avec eux dans des rapports paisibles qui leur valurent, par les relations de la Lydie avec Babylone et Ninive, toutes sortes d'arts utiles et de jouissances asiatiques. Lorsque la monarchie lydienne sous les Mermnades grandit et s'étendit, ils étaient déjà tellement efféminés et dégénérés que, manquant d'ailleurs d'unité politique, ils devinrent facilement la proie du royaume voisin, pour tomber ensuite, avec les autres sujets de Crésos, sous la domination des Perses. Les habitants de l'Attique, au contraire, dernier reste de la race ionienne qui, autrefois, avait occupé des con-

[1] Euripide, *Médée*, 824. Cette traduction servira en même temps d'interprétation de ce passage profond et rempli de pensées.

trées si étendues de la mère patrie, resserrés et souvent inquiétés par les peuplades les plus viriles de la Grèce, par les Éoliens de Béotie et par les Doriens, ne pouvaient déposer l'épée et furent forcés par les circonstances elles-mêmes à conserver, à côté de la libre mobilité du caractère ionien, une énergie et une résolution qui les rendirent capables des plus grandes choses. Mais ils n'atteignirent pas de sitôt à cette orgueilleuse assurance que professaient les Spartiates, possesseurs de la moitié du Péloponnèse et maîtres incontestés dans le métier des armes; toujours obligés à jeter autour d'eux des regards inquiets, les Athéniens ne pouvaient pas ne pas chercher des occasions d'agrandir leur puissance : c'est là qu'il faut voir la cause première des rôles si différents que jouèrent plus tard Sparte et Athènes dans les grands événements historiques. D'ailleurs l'activité morale des Athéniens était tournée vers le développement légal de la vie politique, qui progressait sans cesse vers la liberté populaire, et ce n'est qu'à Athènes, ce n'est point en Ionie qu'un Solon put grandir et devenir, par la confiance de ses compatriotes, l'ordonnateur de l'État. Solon sut accorder les droits héréditaires de l'aristocratie avec le droit que peut réclamer un peuple majeur de participer à la gestion de ses affaires; il sut unir la sévérité morale et l'ordre avec une liberté qui donne à chacun l'espace nécessaire pour développer ses forces et ses moyens. Peu de noms d'hommes d'État brillent d'un éclat aussi pur que celui de Solon : son humanité et

son cœur chaleureux et énergique se trahissent à chaque page des fragments de ses élégies et ïambes dont nous avons parlé (ch. x).

A ces tentatives d'organisation succède, pendant un demi-siècle, à peu d'interruptions près (de 560 à 510 A. C.), la domination de la famille de Pisistrate. Le gouvernement, pendant ce temps, fut manié avec autant d'intelligence et de bienveillance que le permettait la considération, toujours prédominante chez les tyrans, de leur dynastie qu'il fallait consolider. Pisistrate était, en effet, un souverain politique et circonspect qui étendit ses possessions au delà de l'Attique et sut notamment s'établir dès lors dans le pays des mines d'or du Strymon, ce grand objet de sollicitude chez les Athéniens du cinquième siècle[1]. A l'intérieur, il fit beaucoup pour relever l'agriculture et l'industrie, et on rapporte particulièrement qu'il favorisa de toutes manières les plantations d'oliviers, si appropriées au sol et au climat. On ne rencontre pas moins chez les Pisistratides, comme chez tous les tyrans, le goût des grandes entreprises artistiques. Le temple de Jupiter Olympien qu'ils élevèrent, bien qu'il ne fût qu'à moitié achevé, resta le plus grand édifice d'Athènes et l'étonnement des siècles suivants. Ils aimaient également à s'entourer de tout l'éclat que la poésie et les autres arts *musiques* pouvaient prêter à leur maison, et on ne saurait leur contester le mérite d'avoir répandu parmi les Athéniens le goût de la poésie, et acclimaté chez eux ce que la Grèce avait produit

[1] Hérodote, I, 64.

de plus accompli jusque-là. L'usage de faire réciter dans leur ensemble l'Iliade et l'Odyssée aux fêtes des Panathénées ne peut leur être attribué avec certitude[1]; mais il est sûr que le fils de Pisistrate, le bienveillant et délicat Hipparque, attira à Athènes les lyriques les plus distingués de l'époque, tels qu'Anacréon, Simonide, Lasos, à côté desquels les hommes qui recueillaient et cultivaient la poésie des mystères jouissaient d'une grande considération. L'un d'eux, Onomacrite, suivit même les Pisistratides, après leur expulsion, à la cour du grand roi de Perse[2]. Cependant, malgré toutes ces institutions et ces faveurs, Hérodote n'est certainement pas dans son tort, en prétendant qu'Athènes n'a pris qu'après la délivrance de ce joug l'essor vigoureux que la participation de tout citoyen à la chose publique peut seule produire[3]. Hérodote, il est vrai, ne parle ici que des entreprises guerrières d'Athènes; toutefois cet essor se manifeste aussi dans la sphère de l'activité intellectuelle. En général l'histoire des Athéniens nous présente ce rare phénomène de la plus belle efflorescence de la poésie et de l'art, au milieu des plus violentes tempêtes politiques et des plus grands efforts pour le salut ou l'agrandissement de l'État. Pendant le long règne des Pisistratides au contraire et dans l'affluence des poëtes étrangers, Athènes ne produisit aucune

[1] V. sur ce point la note de notre Appendice sur les poëmes homériques. K. H.

[2] Ch. v, xiii, xiv, xvi.

[3] Hérodote, V, 78.

œuvre originale de quelque importance, bien que ce fût le temps où naquit le drame tragique ; car les origines de la comédie dans les fêtes champêtres de Bacchus appartiennent à l'époque antérieure à Pisistrate. Tout au contraire, dans les trente années qui séparèrent l'expulsion d'Hippias de la bataille de Salamine (ol. 67e, 3 à 75e, 1 ; 510 à 480 A. C.) Athènes vit sur la scène les poëmes touchants de Phrynichos et les drames sublimes d'Eschyle : l'éloquence politique s'éveilla avec Thémistocle ; les recherches historiques furent inaugurées par Phérécyde, et tout semblait promettre les grandes et sublimes destinées d'Athènes. C'est pendant cette période pourtant qu'elle combattit avec énergie et succès ses voisins de Béotie et d'Eubée, qu'avec une hardiesse juvénile elle osa intervenir dans les affaires de ses frères d'Asie, et appuyer le soulèvement des Ioniens contre la Perse, qu'elle reçut et repoussa le premier et violent choc de la puissance perse. L'art plastique fut lui-même moins favorisé à Athènes par l'esprit entreprenant des Pisistratides que par l'impulsion de la liberté et de cette joie intime qu'elle communique aux âmes. Tandis que, dès la 60e olympiade (540) Argos, Lacédémone, Sicyone et autres villes s'illustrèrent par des maîtres distingués, par des familles entières et des écoles de fondeurs, de sculpteurs en or et en ivoire, l'Athènes des Pisistratides en est complétement dépourvue, et ce n'est qu'à l'époque de la bataille de Marathon qu'on nomme les Athéniens Anténor, Critias et Hégias parmi les maîtres remarquables dans l'art de la fonte. Or

l'œuvre à laquelle Anténor aussi bien que Critias durent surtout leur célébrité, étaient les statues en airain d'Harmodios et d'Aristogiton, les tyrannicides qui, d'après la légende du peuple athénien, délivrèrent leur patrie du joug des Pisistratides.

C'est cette génération d'hommes magnanimes et entreprenants que menaça le péril extrême de la guerre médique. Elle exerça sur eux cette action fortifiante et enthousiaste grâce à laquelle de grands dangers, heureusement traversés, deviennent le plus grand bienfait des peuples. Pareils temps extirpent dans les âmes tous soucis mesquins, toutes habitudes routinières, et les accoutument à vivre de grandes pensées et de nobles résolutions, à se dévouer pour des idées qui ont plus de valeur à leurs yeux que les intérêts personnels. Les nobles passions qui s'éveillent alors répandent une chaleur qui se fait sentir longtemps encore dans toutes les œuvres et toutes les créations. Les Athéniens, dans un moment où la moitié de la Grèce s'est déjà courbée devant l'armée perse, quittent, avec un courageux esprit d'indépendance, leur belle patrie, et l'abandonnent aux ravages de l'ennemi. Tous montent sur leurs vaisseaux, décident les victoires navales, sans manquer bientôt après de soutenir fermement les Spartiates dans la guerre continentale. La sage modération avec laquelle ils se soumettent par amour du bien général au commandement des Spartiates, leur esprit d'entreprise et d'audace qui fait défaut à leurs rivaux, trouvent bientôt une récompense qui dépasse les espérances les plus ardentes que pou-

vaient entretenir les hommes d'État d'Athènes dans les années précédentes. L'attachement des Ioniens à leur métropole, réveillé déjà avant la bataille de Marathon, produit bientôt une association plus intime de presque tous les Grecs de la côte asiatique avec cet État; et tandis que Sparte, suivie de tous les Grecs du continent, se retire de la guerre, une alliance athénienne se forme dont le but est d'achever la guerre nationale. Cette alliance, par des transitions successives et cependant assez rapides, se transforme bientôt en une domination des Athéniens sur leurs alliés et frères, et en une sorte de grand et florissant empire sur les îles et le littoral de la mer Égée et du Pont-Euxin, et donne ainsi à Athènes une large base pour l'édifice de grandeur politique et de gloire éclatante que va élever la main de ses hommes d'État.

C'est Périclès qui acheva cet édifice pendant son administration de 464 environ à 429, (ol. 79e à ol. 87e), année de sa mort. Il donna, avant tout, aux rapports entre Athènes et les alliés le caractère d'une domination, en déclarant le trésor de la ligue trésor de l'État d'Athènes; cette souveraineté, il la conserva avec énergie en châtiant avec la plus grande rigueur toute tentative de défection. Athènes, par lui, devint une commune souveraine dont l'occupation principale était le gouvernement et l'exercice de la justice dans un empire étendu, florissant par l'agriculture, l'industrie et le commerce. Ce n'était pas sans doute la seule possession de cette domination et l'exercice des fonctions y attachées que Péri-

clès eut en vue, et qu'il considérait comme le but de tous ses efforts, le bien suprême qu'il voulait conquérir à ses concitoyens. L'idéal qu'il tentait de réaliser à Athènes était celui d'une existence belle, noble, et digne de l'homme, d'une vie qui valût la peine d'être vécue. La puissance paisible de l'intelligence, des grandes et belles pensées devait pénétrer tout le corps du peuple souverain et le pénétrait réellement, tant que dura son gouvernement, à un degré qu'on ne retrouve plus dans l'histoire.

Périclès lui-même vivait au milieu d'un peuple d'hommes libres qui avaient obtenu à peu près tout ce que peut obtenir un peuple, de participation indépendante aux affaires de l'État et de liberté dans la vie publique et privée; il vivait au milieu de ce peuple d'hommes libres comme un particulier sans importante fonction publique, sans pouvoir officiel[1], sans plus de force que

[1] Sans doute Périclès fut évidemment, à l'époque où éclata la guerre du Péloponnèse, trésorier (ὁ ἐπὶ τῆς διοικήσεως); mais si cette fonction lui donnait une connaissance exacte des finances de l'État, elle ne lui donnait point de pouvoir gouvernemental. Nous exceptons naturellement les époques où Périclès fut stratége, surtout au commencement de la guerre du Péloponnèse, époque à laquelle le stratége avait en effet un grand pouvoir exécutif, parce que, pendant l'état de siége, Athènes était considérée comme un camp retranché. (Otfr. Müller oublie ici que Periclès fut nommé stratége plusieurs années consécutives, que, comme tel, il jouit de pleins pouvoirs exceptionnels qui annulèrent presque complétement l'action de ses neuf collègues, qu'il fut de toutes les commissions, chargées des armements, des fortifications, etc., qu'il fut longtemps épistate (directeur des travaux publics) et athlothète (ordonnateur des fêtes

n'avait un édile romain pour faire exécuter ses ordres, et il exerça néanmoins sur le peuple une domination morale qu'a rarement exercée un souverain né sur le trône. Les Athéniens voyaient en lui, quand, du haut de la tribune, il haranguait l'assemblée du peuple, un Jupiter Olympien tenant dans ses mains la foudre et le tonnerre, bien que ce ne fût pas la passion et le mouvement de son éloquence, mais la force irrésistible des pensées et la majesté de tout son extérieur qui lui valurent le surnom de l'Olympien. C'est là ce qui fit dire à un poëte comique que, seul de tous les orateurs, il laissait l'aiguillon de son éloquence dans l'âme de ceux qui l'écoutaient[1]. Mais le but que Périclès voulait atteindre par son éloquence et par sa politique, le but en vue duquel il accumulait tant et de si puissantes forces et richesses à Athènes, se révèle de la manière la plus évidente dans les débris des œuvres architecturales et plastiques qui virent le jour sous son administration. Ce n'est que lorsque, grâce à Thémistocle, à Cimon et à Périclès lui-même, la sûreté de l'État eut été suffisamment garantie par les longs murs et par les fortifications de la ville et du port, que Périclès décida le peuple athénien à consacrer à l'embellissement de la cité, par des ouvrages d'architecture et

publiques), et que la fonction de trésorier lui donnait une influence prépondérante sur la gestion des finances malgré l'intervention des controleurs. Comparez E. Curtius, *Griech. Gesch.*, II, p. 187 à 189. K. H.)

[1] Μόνος τῶν ῥητόρων τὸ κέντρον ἐγκατέλειπε τοῖς ἀκροωμένοις. Eupolis, dans les *Dèmes*.

de sculpture, une partie si considérable de ses abondants revenus que jamais ni république, ni monarque, n'en employèrent de pareilles à des entreprises de ce genre[1]. Cette dépense, qui, à toute autre époque, aurait paru disproportionnée, était complétement justifiée au moment où l'art, après de longs et énergiques efforts, s'épanouissait comme une fleur merveilleuse, où les génies qui avaient tant d'affinité avec Périclès, où les Phidias étaient parvenus à cette mystérieuse et magique puissance de faire parler l'esprit le plus sublime dans la pierre et l'airain, dans les colonnes et les voûtes, dans les membres et les visages humains.

Ce qui nous fait admirer plus encore l'énergie et le génie avec lesquels Périclès sut concentrer ces rayons de l'art naissant dans un foyer unique qui devait éclairer Athènes et le monde entier, c'est que nous sommes bien forcés de nous dire que ce moment ne s'est jamais reproduit, et aurait été perdu à jamais, si Périclès n'eût été là pour diriger ce siècle et ses inspirations ; que des

[1] Les revenus annuels d'Athènes, à l'époque de Périclès, lorsque les tributs des alliés se montaient à 600 talents, sont évalués, dans leur ensemble, à environ 1,000 talents (un peu plus de 5 millions de francs). Partant de la donnée que les Propylées, avec leurs dépendances, coûtèrent 2,012 talents, on ne pourra certainement pas estimer à moins de 8,000 talents le coût de tous ces édifices, tels que l'Odéon, le Parthénon, les Propylées, le temple d'Éleusis et autres temples à la campagne, à Rhamnonte et Sunium, avec tout leur luxe d'images, de couleur, leurs statues de dieux en or et en ivoire, comme la Pallas du Parthénon, leurs tapis somptueux, etc. Et cependant tous ces ouvrages datent des dernières vingt années qui précédèrent la guerre du Péloponnèse.

ouvrages aussi sublimes, d'une beauté si noble, de tant de perfection dans le détail et dans l'ensemble, ne sont nés ni sous la protection du monarque macédonien ni sous celle des Romains; qu'en un mot les créations du temps de Périclès sont, après tout, les seules œuvres de main humaine qui satisfassent complétement le goût le plus pur et le plus cultivé. Mais il ne fut certainement pas dans l'intention de Périclès, et des Athéniens qui pensaient comme lui, de n'acclimater dans leur patrie que les arts qui parlent aux regards; ils aspiraient évidemment à retenir et à fixer sans exception tout ce qui dans le domaine du beau manifeste la vie de la pensée et la développe, en offrant des jouissances intellectuelles. On sait que Périclès vivait dans des rapports d'une grande intimité avec Sophocle, et on est en droit de supposer que des poëmes tels que l'*Antigone* étaient sans doute une des plus grandes jouissances de sa vie, d'autant plus qu'il existait une sorte d'affinité intime entre les principes politiques de Périclès et la nature poétique de Sophocle. Il fut plus étroitement lié encore avec le premier sage de la Grèce qui proclama la doctrine de « l'esprit ordonnateur, » avec Anaxagore[1]. D'ailleurs il faut se représenter la maison de Périclès comme le point de réunion de tous les hommes qui se rendaient compte des hautes destinées d'Athènes et qui

[1] L'auteur du *Premier Alcibiade* (dans les *Dialogues* de Platon) p. 118, joint à Anaxagore, comme amis de Périclès, les musiciens philosophiques Pythoclide et Damon. Cf. les scholies relatives à ce passage. Périclès fut même en rapport, dit-on, avec Zénon d'Élée et Protagoras le sophiste.

étaient résolus de travailler en ce sens, surtout depuis que la belle et spirituelle Milésienne Aspasie la présidait avec une liberté plus grande que celle qu'accordait la coutume attique à des femmes légitimes. Les paroles que Thucydide prête à Périclès dans le célèbre discours sur les guerriers morts, appartiennent sans nul doute, sinon à la lettre, du moins dans leur esprit, à Périclès : « Résumant tout, je prétends que toute notre ville est l'école de l'Hellade[1]. »

Que ce brillant tableau de grandeur humaine soit resté complétement pur de l'ombre du mal inhérent à tout ce qui est terrestre; que ce point culminant de la civilisation attique n'ait point porté en lui-même les traces de cette décadence qui suit de si près la plus belle floraison dans les choses humaines, qui oserait le soutenir? Les nécessités de la politique extérieure d'Athènes suffisaient seules à mettre en conflit le noble patriotisme, le sentiment du droit, du devoir, dont les Athéniens avaient fait preuve dans les guerres médiques, avec les intérêts particuliers et les passions locales de la ville. Dès l'abord Athènes fut dans des rapports plus que froids avec le reste de la mère patrie. Seuls Ioniens qui se fussent maintenus ici sur la pointe extrême de l'Hellade; entourés de Doriens et d'Éoliens, ils ne rencontraient nulle part cette sympathie qui unissait chez les Grecs les membres de la même race. Jamais les autres États de la Grèce ne reconnurent la supériorité intellectuelle

[1] Thuc., II, 41. Ξυνελών τε λέγω τὴν πᾶσαν πόλιν τῆς Ἑλλάδος παίδευσιν εἶναι.

d'Athènes au point de se montrer prêts à se subordonner à elle dans des alliances politiques; aussi n'exerça-t-elle jamais sur les États anciennement libres de la Grèce l'hégémonie telle qu'elle fut accordée à différentes reprises à Sparte. Athènes, dès la première fondation de sa grandeur politique, dut tendre à s'affranchir de la surveillance des autres Grecs ; et comme l'Attique n'était pas une île, ce que les hommes d'État athéniens eussent bien désiré, on isola du moins Athènes et son port de terre ferme par d'immenses fortifications, pour les dérober ainsi, autant que possible, à l'action des puissances continentales. Les regards de ses hommes d'État étaient toujours dirigés sur la mer; car dans le caractère national des Ioniens de l'Attique, dans la position de cette presqu'île, dans ses trésors, ses mines d'argent surtout, ils avaient cru reconnaître la destinée d'Athènes, qui était de régner sur les mers : la guerre médique elle-même avait donné une puissante impulsion à ces efforts. Par sa marine considérable, Athènes était naturellement placée à la tête des alliés d'au delà de la mer qui, pour s'affranchir définitivement, et pour se protéger efficacement, tenaient à prolonger la guerre contre la Perse. Les alliés avaient été jusque-là les sujets du grand roi, et habitués depuis longtemps à des services commandés plus qu'à l'usage volontaire de leurs forces : ce furent leurs refus et leurs négligences qui donnèrent le premier motif à Athènes de tirer les rênes avec plus de vigueur et de jouer de plus en plus à la souveraine. Les Athéniens n'étaient certes rien moins

que cruels et sanguinaires par plaisir et par caprice; mais la dureté impitoyable dont ils firent plus d'une fois preuve envers leurs alliés, dans les circonstances, malheureusement trop fréquentes, où il s'agissait de maintenir des principes qui leur semblaient indispensables au salut de la république, cette dureté était bien dans le fond de leur caractère. Il y avait bien de l'orgueil et de l'égoïsme national à exiger de tant de villes le sacrifice de leurs revenus pour faire d'Athènes le centre de l'art et de la civilisation. On ne prétendait point toutefois que des millions d'hommes se soumissent à servir obscurément et indignement leurs besoins matériels, afin que quelques privilégiés pussent participer aux jouissances les plus élevées de l'humanité : l'idée des hommes d'État de l'école de Périclès visait évidemment à faire d'Athènes l'orgueil de toute la ligue, à faire jouir les fédérés de tout ce qu'il y avait de beau à Athènes, à les inviter à prendre part surtout aux grandes fêtes, aux Panathénées, aux Dionysiaques, que toutes les richesses, tous les efforts de l'art étaient appelés à embellir[1].

[1] Bien des choses prouvent que ces fêtes étaient bien expressément organisées pour les alliés, qui s'y rendaient en foule; aussi priait-on publiquement pour les Platéens aux Panathénées (Hérodote, VI, 111) et pour les Chiotes à toutes les grandes fêtes publiques (Théopompe, dans les scholies des *Oiseaux* d'Aristoph., 880). Car ils étaient à peu près les seuls alliés qui fussent restés fidèles dans la guerre du Péloponnèse, après la révolte des Mityléniens; aussi les colonies d'Athènes, c'est-à-dire probablement les villes alliées en général, participaient-elles aux sacrifices des Panathénées.

« Une prompte résolution dans l'action et une énergie entraînante dans la parole[1], » voilà les qualités qui distinguaient surtout les Athéniens parmi tous leurs compatriotes, celles qui ressortaient le plus dans leur vie politique et dans leur littérature. Toutes deux sont également voisines du danger de l'exagération. Cette énergie d'action dégénéra en esprit d'entreprise et d'aventure, et ce fut elle qui, dans la guerre du Péloponnèse, contribua plus que toute autre chose à la chute de la puissance athénienne que ne dirigeait plus la main ferme, le coup d'œil sûr et lucide de Périclès : la conscience de leur supériorité dans le maniement de la parole devait les conduire à cette manie de parler qui faisait un thème à discussion de toute chose, et qui contrastait d'une manière si frappante avec la réserve des Grecs anciens, habitués à résumer en peu de mots le résultat de longues méditations. Fait digne de remarque, dès les temps qui suivent la guerre des Perses, le grand Cimon se distingue de ses compatriotes en restant étranger à toute éloquence et toute loquacité attiques[2]. Un de ses compatriotes, Stésimbrote de Thasos, observe que sa conduite se faisait surtout remarquer par la noblesse et par la franchise, et que son caractère était plutôt celui d'un homme du Péloponnèse que d'un Athénien[3]. Toutefois,

[1] Τὸ δραστήριον καὶ τὸ δεινόν.

[2] Δεινότης et στωμυλία.

[3] Dans Plutarque, *Cimon*, 4. Stésimbrote, il est vrai, est un peu décrié, et avec raison, pour sa crédulité et son goût de la chronique scandaleuse du temps; mais des observations comme celles que nous

pendant longtemps encore, cette habileté de parole fut contenue par les principes, profondément enracinés, de moralité nationale et de piété héréditaire. Les Athéniens n'apprirent l'art dangereux de soumettre à un raisonnement dissolvant et corrosif les principes traditionnels de justice et de morale que vers le commencement de la guerre du Péloponnèse, alors que leur ville fut envahie par une école de prétendus maîtres de sagesse, venus du dehors, des colonies surtout, soit d'Orient soit d'Occident, et que ces sophistes sur lesquels nous reviendrons surent s'y faire un parti. Sans doute cet examen conduisit finalement à asseoir la morale sur une base philosophique, mais il ne fit d'abord que prêter un grand secours aux instincts et aux penchants immoraux; il détruisit en tous les cas la puissance de la coutume, de la foi absolue en certains principes, profondément ancrés dans les âmes. Les artifices de la sophistique furent d'autant plus pernicieux pour les Athéniens que, dès avant la guerre du Péloponnèse, et sous l'administration de Périclès, la noble virilité de l'esprit attique qui brilla avec tant d'éclat dans la guerre des Perses et dans les temps qui la suivirent immédiatement, était, sinon anéantie, du moins paralysée et brisée intérieurement par les influences de cette même fortune que cette vaillante énergie avait procurée aux Athéniens. Il est impossible de considérer comme juste

venons de citer, et qui sont évidemment puisées dans l'expérience directe, dans l'effet total que produisait la vie de l'homme, restent toujours d'un très-grand prix.

et équitable le jugement si sévère de Platon sur l'action exercée par Périclès sur ses contemporains, — il aurait rendu les Athéniens paresseux, bavards et avares[1] — ; évidemment l'antipathie constante du grand philosophe contre les hommes d'État pratiques de son temps lui avait inspiré cet arrêt; mais on ne saurait disconvenir que les principes mêmes de la politique péricléenne touchaient de très-près à l'immoralité, que Platon flétrit en termes si impitoyables. En fondant toute la puissance des Athéniens sur la souveraineté des mers, Périclès les déshabitua de la guerre continentale et des exercices belliqueux qui y préparent et dans lesquels s'était trempée la vigueur des antiques combattants de Marathon. Sur les navires, c'étaient les rameurs qui jouaient le rôle principal ; et, à l'exception des moments de grand danger, ils n'étaient point pris parmi les citoyens, mais dans une populace soudoyée et contrainte; aussi le Corinthien de Thucydide n'a-t-il pas tort de déclarer, au début de la guerre du Péloponnèse, que la puissance des Athéniens était plutôt achetée qu'indigène[2]. D'un autre côté, Périclès fit des Athéniens un peuple de souverains dont presque tout le temps était consacré aux affaires du gouvernement et aux fonctions de juge dans toute l'étendue de leur vaste empire; il fallut donc avoir soin que l'homme du peuple pût gagner sa vie quotidienne par ces affaires, et on prit des

[1] Platon, *Gorgias*, p. 515. E.
[2] Thucyd. I, 121. Cf. Plutarque, *Périclès*, 9.

mesures qui firent couler dans les poches des citoyens une partie considérable des grands revenus d'Athènes, sous forme de salaire de juge, salaire de conseiller, salaire de membre de l'assemblée populaire, et à des titres bien moins fondés encore, comme, par exemple, l'indemnité pour l'assistance au théâtre (θεωρικά). L'indemnité accordée au peuple pour sa participation aux affaires publiques était chose toute nouvelle en Grèce, et plus d'un honnête homme jugeait d'une façon sévère cette habitude de perdre la journée, à écouter parler, commodément assis au Pnyx et dans les salles des tribunaux, quand il songeait au laboureur et au vigneron travaillant en plein champ, à la sueur de son front. Il se passa cependant quelque temps avant que les mauvaises qualités que développèrent ces conditions nouvelles eussent envahi Athènes au point d'étouffer les nobles aspirations et les habitudes élevées de l'Athénien. Pendant longtemps encore il y eut parmi les citoyens de la ville, à côté et en face de la jeune génération, bavarde, avide de jouissances, passionnément agitée, et qui passait des journées entières au marché et dans les tribunaux, les agriculteurs laborieux, les vaillants guerriers, les hommes de vieille roche, sévères et austères. C'est la lutte de ces deux partis qui forme le pivot de l'ancienne comédie attique, et Aristophane nous offrira l'occasion d'y revenir.

Ce qui est plus important pour le sujet qui nous occupe, c'est que les arts, les arts plastiques aussi bien que la poésie, paraissent encore, pendant toute l'épo-

que antérieure à la guerre du Péloponnèse, complétement exempts de la corruption des mœurs et dans le rayonnement d'une lumière sans tache. On l'a souvent observé dans l'histoire de la vie intellectuelle : ce ne sont pas les époques où les peuples marchent encore sans hésiter dans la voie des bonnes vieilles mœurs, où les solides colonnes d'une conviction honnête et d'une conduite pure ne sont encore ébranlées par aucune des forces corrosives e la passion et du raisonnement, qui voient mûrir les plus beaux fruits de l'art. On dirait que ce qu'il y a de grand et de noble dans l'homme a besoin du stimulant qu'il reçoit par le danger menaçant de la corruption et de la séduction, pour se produire dans les œuvres de l'art et pour y retenir encore pendant un temps la beauté qui a disparu de la réalité. Il est certain que les ouvrages de cette période que rappellent suffisamment les noms d'Eschyle, de Sophocle et de Phidias, trahissent non-seulement une perfection de forme, mais aussi une grandeur d'âme, une noblesse de sentiments, une élévation au-dessus de tous les instincts et de tous les penchants bas et vulgaires, — également susceptibles après tout de se prêter à la poésie, — qui nous remplissent presque du même respect pour ceux qui furent assez puissants et assez mûrs d'esprit pour goûter ces œuvres, que pour ceux qui les produisirent. Périclès, dont toute l'administration avait évidemment pour but principal de répandre et de généraliser dans son peuple le sentiment de la vraie beauté pouvait prononcer, sans crainte de se tromper, les paroles que lui

prête Thucydide dans le célèbre discours funèbre : « Nous avons le goût du beau mais sans luxe, l'amour de la philosophie, mais sans mollesse[1]. » Un pas de plus, et à l'amour du vrai beau s'attachera le désir de satisfaire de mauvaises convoitises, et le goût de la philosophie étouffera dans un vide jeu de pensées et de mots la force des bonnes et des grandes actions dans le cœur des Athéniens.

Considérons tout d'abord le genre de poésie qui appartient en propre aux Athéniens, le drame, pour voir de quelle façon se dégagèrent ici, de formes grossières et antiques, dures et rigides, la beauté et la grâce les plus accomplies, comme la rose éclot du bouton hérissé d'épines.

CHAPITRE XXI

ORIGINES DE LA POÉSIE DRAMATIQUE.

L'esprit d'une époque se reflète plus complétement et avec plus de fidélité dans la poésie que dans la prose,

[1] Thucydide, II, 40. Φιλοκαλοῦμεν γὰρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας. L'εὐτελεία ne doit pas être entendue comme si les Athéniens n'avaient pas appliqué de grandes sommes aux objets d'art : Périclès veut seulement dire que les Athéniens, dans leur amour de l'art, n'ont point en vue l'éclat extérieur et la satisfaction de la curiosité, mais le beau lui-même.

quelle qu'elle soit, et les trois genres principaux de la poésie grecque caractérisent de la façon la plus parfaite trois degrés de développement du peuple hellénique. La poésie épique, sous sa forme classique au moins, appartient aux temps où les constitutions monarchiques n'étaient pas abolies encore, où les mythes hérités de l'antiquité dominaient entièrement les âmes et suffisaient aux besoins de la pensée et de l'imagination. L'élégie, les ïambes et la poésie lyrique proprement dite se produisirent à une période de vie intellectuelle plus agitée, telle qu'elle accompagnait le développement des constitutions républicaines, période où l'individu fait valoir ses tendances et ses penchants personnels, où l'enthousiasme poétique ouvre toutes les profondeurs du cœur humain. Si nous voyons enfin, au moment où la civilisation grecque a atteint son point culminant et où la puissance et la liberté d'Athènes jettent le plus d'éclat, un nouveau genre de poésie devenir l'organe des idées et des sentiments qui dominent ce temps, et que par contre les genres cultivés jusqu'ici perdent de leur importance au point de ne plus produire que des œuvres insignifiantes, on est naturellement amené à se demander par où la poésie dramatique répondit à un si haut point à l'esprit de l'époque, pourquoi elle réussit à gagner si complétement la faveur du public au détriment de ses sœurs.

La poésie dramatique repose, ainsi que le nom grec l'indique fort simplement, sur des actions qui ne sont pas seulement racontées comme dans la poésie épique,

mais qui semblent se passer sous les yeux du spectateur. Ce n'est cependant pas dans cette forme extérieure que saurait consister la différence essentielle du drame et de l'épopée. Comme, après tout, les actions n'ont pas réellement lieu au moment où elles sont représentées, comme ce n'est là qu'une fiction du poëte, et au cas le meilleur, une illusion du spectateur, qui fait croire que telles et telles personnes parlent et agissent devant nous, toute la différence se bornerait à cette illusion que le poëte, selon son bon plaisir, choisirait ou ne choisirait pas. Il est évident qu'il faut chercher plus loin l'essence de cette poésie, qu'il faut la chercher dans l'esprit même du poëte, au moment où il conçoit et produit les idées dont il s'occupe. Le point important est évidemment en ce que le poëte épique tient les actions qu'il raconte à une certaine distance, comme des objets d'une contemplation et d'une admiration placides, conservant toujours le sentiment de la grande distance qui le sépare, à tous égards, de son sujet, tandis que le poëte dramatique se transporte de toute son âme dans la situation de la vie humaine qu'il représente, au point de l'*éprouver* réellement lui-même, à force de la faire revivre dans son imagination. Il l'éprouve à un double point de vue. D'un côté la naissance des actions dans l'âme humaine, depuis le vague désir jusqu'à la résolution mûrie et l'exécution réfléchie, se montre dans le drame d'une façon si complète et si naturelle, qu'on les dirait nées dans notre propre âme. D'un autre côté, l'effet que produisent les actions ou les destinées des per-

sonnes sur l'âme de ceux qui, dans le drame même, s'y intéressent, y est présenté et développé de façon à forcer l'auditeur lui-même à s'y intéresser, et de manière à l'entraîner dans le cercle des événements dramatiques. Ce second moyen de vivifier l'action du drame était, dans les origines de ce genre poétique, le moyen de beaucoup le plus important. C'est là qu'est la nécessité, dans le drame de cette époque, du chœur qui prend part aux destinées des personnages principaux, et c'est là aussi ce qui explique pourquoi les origines du drame, au lieu de se rattacher à la poésie narrative, ont eu leur point de départ dans un genre lyrique. Mais en réservant ce point pour un autre chapitre, nous nous en tenons ici à ce premier résultat, à savoir que la poésie dramatique saisit la vie humaine avec plus de force et de profondeur qu'aucun autre genre poétique, et que la vie humaine seule souffre d'être traitée dramatiquement, tandis que la nature ne peut être représentée que par l'épopée ou par la poésie lyrique.

Qu'on oublie un moment un temps où la représentation dramatique est chose tout habituelle, pour se reporter à un âge où ce genre de poésie était encore complétement inconnu, et l'on avouera que cette création témoigne d'une singulière hardiesse d'esprit. Tandis que l'aède n'avait chanté jusque-là que les on-dit de la légende sur les êtres supérieurs, dieux et héros, voilà qu'un homme se présente devant le public; il se donne lui-même pour un de ces dieux, un de ces héros : ne fallut-il pas, pour arriver jusque-là, des circonstances

bien exceptionelles chez une nation qui, comme la nation grecque, était si fortement attachée, jusque dans ses amusements, à des coutumes déterminées? Sans doute, il est dans la nature humaine elle-même plus d'un penchant qui semble pousser au drame : le goût de l'imitation d'abord, qui est si général et qui aime tant à s'en prendre à l'extérieur des personnes ; puis la vivacité enfantine avec laquelle un narrateur, bien rempli de son sujet, cite, absolument comme si on les prononçait au moment même, les paroles d'une personne, soit qu'il les ait entendues, soit qu'il les imagine. Mais de ces éléments épars du drame jusqu'au drame véritable, il y a un pas considérable, et il semble qu'aucune nation, avant ou à côté du peuple grec, n'ait fait ce pas. La littérature de l'Ancien Testament contient des récits avec des discours et des conversations intercalés, tels que le livre de Job ; des poésies lyriques qui ont une sorte de cohésion dramatique, comme le Cantique des Cantiques ; mais on n'y mentionne jamais de drame proprement dit. La poésie dramatique de l'Inde appartient à une époque où la civilisation grecque avait déjà été en contact avec celle de l'Inde[1] ; les *mystères* du moyen âge reposent évidemment sur une tradition de l'antiquité, quelque obscure que soit cette tradition. Dans l'anti-

[1] Quoique ce fait ne puisse guère être contesté, beaucoup d'indianistes prétendent cependant que les origines du drame indien sont antérieures à l'expédition d'Alexandre le Grand. Voy. L. B. Wolff, *Theater der Hindus* ; A. W. Schlegel, *Ueber dramatische Kunst*, I, p. 37 ; et A. Weber, *Histoire de la littérature indienne*, trad. par M. Sadous. K. H.

quité elle-même, cette poésie, et la tragédie en particulier, ne vient à maturité que dans la seule ville d'Athènes, et là même elle ne se produit qu'aux fêtes peu nombreuses d'une seule divinité, Dionysos, tandis que les rhapsodies épiques et les chants lyriques pouvaient se réciter aux occasions les plus diverses. Tout cela serait inexplicable, si la poésie dramatique n'avait eu sa source que dans un simple caprice et dans l'arbitraire des hommes; car s'il suffisait de l'imitation et du plaisir de cacher le personnage réel derrière un masque pour produire le drame, on le rencontrerait dans la vie des peuples tout aussi souvent que ces qualités qui sont communes aux hommes.

Ce qui expliquerait d'une manière plus satisfaisante la naissance du drame, c'est le rapport où il se trouve avec le service de Bacchus. Le culte grec, en général, contient une foule d'éléments dramatiques : ne supposait-on pas les dieux habitant leurs temples, participant à leurs fêtes ? Il ne semblait donc nullement téméraire ou inconvenant de les représenter dans leurs actions par des personnages humains. C'est ainsi qu'un noble adolescent de Delphes figurait Apollon dans le tableau vivant du combat contre le dragon, de la fuite et de l'expiation qui suivirent ce combat : c'est ainsi qu'à Samos on représentait, à la fête principale d'Héré, le mariage de la déesse avec Zeus. Les mystères d'Éleusis, enfin, d'après les propres expressions d'un auteur ancien[1], n'étaient

[1] Clément d'Alexandrie, *Protrept.*, p. 12. Pott.

autre chose qu'un *drame mythique* où des prêtres et des prêtresses jouaient, comme un drame, l'histoire de Démétèr et de Cora. Il faut dire cependant qu'ils ne se livrèrent très-probablement qu'à des actions mimiques, en y joignant tout au plus, pour mieux expliquer leurs gestes, quelques sentences profondes de nature symbolique ou quelques hymnes isolés.

Le culte de Bacchus admettait également de ces représentations mimiques, puisqu'aux Anthestéries d'Athènes, la femme du second archonte, qui s'appelait la reine, se fiançait à Dionysos par une solennité mystérieuse, et que dans les processions publiques, le dieu lui-même était représenté par un homme[1]. A la fête béotienne des Agrionies, on se figurait Dionysos en fuite, et caché dans les montagnes ; en même temps, un prêtre qui jouait le rôle d'un être hostile au dieu, poursuivait, la hache à la main, une jeune fille qui représentait une des nymphes de la suite de Bacchus. Cet usage ou cette cérémonie, souvent mentionnée par Plutarque, n'est autre que le germe du mythe auquel Homère fait déjà allusion, de la poursuite de Dionysos et de ses nourrices par Lycurgue en fureur. Mais le culte de Bacchus avait une qualité qui le rendait plus propre que tout autre à devenir le berceau du drame, et de la tragédie en particulier : l'ivresse enthousiaste qui l'accompagnait. Il est sorti, nous l'avons dit plus haut

[1] Un bel esclave de Nicias représentait, dans une de ces occasions, Dionysos. (Plut., *Nic.*, 3.) Cf. la description de la grande *pompa* bachique sous Ptolémée-Philadelphe, dans Athénée, V, p. 196 et suiv.

(ch. II), de l'intérêt passionné que l'on prenait aux phénomènes de la nature dans le cours des saisons, à la lutte surtout qu'elle semble essuyer en hiver pour éclater au printemps avec une floraison nouvelle : aussi les fêtes du dieu furent-elles toutes célébrées à Athènes et ailleurs dans les mois qui se rapprochent le plus du jour le plus court[1].

La disposition des esprits dans ces fêtes fut bien telle, dans l'origine, que ceux qui les célébraient avec enthousiasme, croyaient réellement voir dans les événements de la nature le dieu attaqué, tué ou voisin de la mort, en fuite, sauvé, ressuscité ou retournant dans la patrie, victorieux et souverain ; que tous ressentaient ces événements tristes ou joyeux, aussi vivement que s'ils en eussent été directement touchés et saisis. Sans doute, grâce aux changements profonds que la religion grecque subit en même temps que la civilisation nationale tout entière, cette conscience disparut peu à peu des âmes : on ne s'imaginait plus que ces souffrances et ces joies qu'on célébrait par des gémissements ou des cris d'allégresse, se passassent réellement dans la nature et sous les yeux des hommes. On finit par prendre Diony-

[1] Voici l'ordre des mois à Athènes : Poseidéon, Gamélion (autrefois Lénéon), Anthestérion, Elaphébolion. Ces mois contenaient, d'après l'argumentation irréfutable de Böckh, les fêtes de Bacchus : les Dionysiaques petites ou champêtres, les Lénées, les Anthestéries, les Dionysiaques grandes ou urbaines. A Delphes, les trois mois d'hiver étaient consacrés à Dionysos (Plut., *de El. ap. Delph.*, c. IX), et la grande fête des Triétériques se célébrait au temps du solstice d'hiver sur le Parnasse.

sos, lui aussi, comme un être personnel, presque humain, d'une existence particulière; mais l'intérêt si puissant que l'on prenait à Bacchus et à ses destinées, tout comme si c'étaient des événements actuels, n'en subsista pas moins. L'essaim d'êtres inférieurs qui entouraient le dieu, Satyres, Pans, Nymphes, sorte de ramification de la vie du dieu de la nature dans le règne végétal et animal, ou plutôt variété de formes bizarres ou belles de la même idée, ces êtres restèrent toujours présents à l'imagination grecque, et on n'avait guère besoin de s'éloigner beaucoup de la sphère habituelle de ses idées pour voir comme de ses propres yeux, dans un paysage solitaire, au milieu de la forêt et des rochers, les danses des Nymphes et des Satyres audacieux, pour s'y mêler presque par la pensée. Le désir intime qu'éprouvaient tous ceux qui s'étaient voués à Bacchus, le désir de combattre, de souffrir et de vaincre avec le dieu, trouvait dans ces êtres inférieurs comme un échelon pour s'élever jusqu'à Dionysos lui-même. C'est ce désir qui fit naître l'usage si répandu aux fêtes de Bacchus, de prendre le costume de Satyre. La simple envie de laisser sous le masque un plus libre cours à ses folies n'y fut évidemment pour rien; car comment un jeu aussi grave, aussi pathétique que la tragédie, aurait-il pu, en ce cas, naître de ces chœurs de Satyres? Ce qui éclate en mille manifestations dans la fête de Bacchus, c'est le besoin de sortir de soi-même, de devenir, pour ainsi dire, étranger à soi-même, de vivre ainsi dans le monde merveilleux de l'imagination.

Ce besoin, on le retrouve partout. On se colorait le corps de plâtre, de suie, de minium et de toutes sortes de sucs végétaux rouges ou verts ; on se ceignait les reins de peaux de bouc ou de chevreuil ; on attachait au visage, en guise de barbe, de grandes feuilles de toute espèce de plantes ; on mettait de vrais masques de bois, d'écorce d'arbres et d'autres matières ; on se couvrait enfin du costume complet d'un personnage déterminé appartenant précisément à ce monde de l'imagination.

On comprend de la sorte, ce semble, comment, sans fiction arbitraire, le drame pouvait naître de l'enthousiasme du culte de Bacchus, et former comme une partie de la solennité religieuse. Or voici de quelle manière cette naissance et cette transformation eurent lieu : les témoignages authentiques ne font pas défaut pour les suivre.

C'est une tradition générale chez les savants de l'antiquité, que la tragédie ainsi que la comédie furent, dans l'origine, des chants de chœur[1]. Or c'est là un fait d'une importance inépuisable pour l'histoire de la poésie dramatique. La partie lyrique, le chant du chœur, fut donc l'élément primitif de la tragédie : l'action, le sort du dieu étaient supposés connus ou indiqués simplement d'une façon symbolique par la cérémonie du sacri-

[1] Un passage sur mille : Euanthius, *de Tragœdia et comœdia*, c. 2. Comœdia fere vetus, ut ipsa quoque olim tragœdia, simplex carmen fuit, quod chorus circa aras fumantes nunc spatiatus, nunc consistens, nunc revolvens gyros cum tibicine concinebat.

fice : le chœur exprimait les sentiments que lui inspirait ce sort. Ce chant appartenait à la catégorie du dithyrambe : Aristote dit que la tragédie était venue des chantres du dithyrambe[1]. Ce genre de poëme était, nous l'avons vu plus haut, un chant enthousiaste en honneur de Dionysos : autrefois c'étaient les convives échauffés par le vin d'un repas de fête qui le chantaient sans ordre aucun. Depuis Arion (vers ol. 40e) des chœurs l'exécutaient d'après des règles fixes. Le dithyrambe était propre à exprimer toutes les émotions diverses que produisait le culte et le mythe de Bacchus : il y avait des dithyrambes joyeux, sortes de cris d'allégresse qui saluaient le retour du printemps ; mais il est évident que la tragédie, avec son caractère grave et sombre, ne put guère provenir de ceux-là. Le dithyrambe qui donna naissance à la tragédie chantait les souffrances de Dionysos, ainsi que le trahit clairement le curieux renseignement d'Hérodote, d'après lequel, à Sicyone, au temps du tyran Clisthène (vers la 45e ol., A. C. 600) se produisirent des chœurs tragiques qui, au lieu de Dionysos, chantèrent les souffrances du héros Adraste. Clisthène, ajoute Hérodote, rendit ces chœurs au culte de Dionysos[2]. On voit donc qu'il n'y avait pas seulement alors des chœurs tragiques, mais qu'ils avaient

[1] Aristote, *Poet.*, 4. Ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον.

[2] Hérodote, V, 67. Τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μεν Διόνυσον οὐ τιμέωντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε. — On peut traduire ἀπέδωκε il les rendit ou il les donna comme une chose due, cela reviendra au même.

déjà été appliqués à des héros qui y prêtaient par leurs souffrances et leurs tourments. C'est aussi la raison pour laquelle les dithyrambes, de temps en temps[1], et la tragédie toujours, remplacèrent Dionysos par des héros, jamais par d'autres dieux de l'Olympe; car ceux-ci sont au-dessus de la vicissitude des destinées, au-dessus des joies et des douleurs que Dionysos subit tout comme les héros. Un fait qui s'accorde parfaitement avec cette donnée chronologique d'Hérodote, est celui que le célèbre poëte dithyrambique Arion (vers la 40e ol., A. C. 580) inventa, d'après le témoignage des grammairiens anciens, le *style tragique* (τραγικὸς τρόπος) par lequel ils entendent évidemment le genre de dithyrambe en usage à Sicyone du temps de Clisthène. Ce fait donne aussi quelque crédit à la tradition de ce vieux tragique de Sicyone, Épigène, qui aurait précédé les tragiques athéniens. Des notices confuses, souvent corrompues, le désignent comme ayant le premier transporté la tragédie de Dionysos à d'autres personnes.

S'il est permis de se faire une idée plus complète de cette tragédie antique, toute subordonnée au culte de Bacchus, les mots d'Aristote « que la tragédie avait eu son point de départ chez les chantres du dithyrambe, » donnent le droit de supposer un rôle prépondérant aux chefs de chœur. Ils racontaient sans doute, soit comme représentants du dieu lui-même, soit en qualité de messa-

[1] De Simonide il y avait un dithyrambe, *Memnon*, que cite Strabon, XV, p. 728. Cf. Plutarque, *de Musica*, 10.

gers de sa suite, les dangers qui le menaçaient, et comment ces dangers furent ou détournés ou vaincus, tandis que le chœur manifestait les sentiments que lui inspirait ce récit, tout comme si les faits se passaient sous ses yeux. Le chœur se considérait lui-même comme une troupe appartenant à Dionysos, et prit ainsi naturellement le rôle des Satyres, compagnons du dieu, non-seulement dans les aventures plaisantes, mais encore dans toutes sortes de luttes et de tristes revers, et tout aussi propres à exprimer la crainte et la terreur, que le plaisir et la joie. Ce caractère du drame satyrique de la plus ancienne tragédie, Aristote et beaucoup de grammairiens le constatent; et c'est précisément à Arion, l'inventeur du dithyrambe tragique, qu'on attribue l'introduction des Satyres dans ce genre de poésie. Aussi expliquait-on déjà, dans l'antiquité, le nom de *tragédie* ou chant du tragos (bouc), par le fait que les chanteurs eux-mêmes, en leur qualité de Satyres, avaient eu quelque ressemblance avec des boucs. Il est cependant plus que douteux que cette ressemblance, très-éloignée après tout, entre les Satyres et les boucs ait pu créer le nom propre du genre poétique. Il est bien plus probable que les dithyrambes de cette espèce s'exécutaient, dans l'origine, autour du sacrifice d'un bouc. Quels furent les rapports de ce sacrifice avec le sujet de la tragédie ancienne, c'est ce qu'il est réservé à la recherche mythologique de déterminer.

Voilà donc le point où en était arrivée la tragédie chez les Doriens, qui se considéraient, à cause de cela

même, comme les inventeurs du genre. Tout le développement ultérieur et dramatique appartient aux Athéniens, tandis que le jeu semble s'être conservé longtemps encore dans sa forme lyrique chez les Doriens. A Athènes, on avait également, il est difficile d'en douter, chanté pendant longtemps des dithyrambes tragiques du genre de ceux de Corinthe et de Sicyone; et c'est dans le sanctuaire bachique du Lénéon et à la fête des Lénées qu'eurent lieu ces représentations; car toutes les traditions authentiques sur les origines de la tragédie s'y rattachent[1]. On fêtait d'ailleurs les Lénées précisément au moment où l'on pleurait, dans d'autres parties de la Grèce, les souffrances de Dionysos. Aussi aux Lénées, la tragédie précédait-elle la comédie dans les temps plus

[1] Nous laissons ici complétement de côté les idées si répandues et déjà admises par Horace sur l'invention de la tragédie lors de la récolte du vin, sur les visages barbouillés de lie, le char avec lequel Thespis aurait fait ses pérégrinations dans l'Attique, etc. ; car tout cela repose sur une confusion de la comédie avec la tragédie. La première s'est en effet formée aux Dionysiaques champêtres (fête de la récolte du vin). Aristophane appelle lui-même ses émules dans la comédie τραγῳδούς, chanteurs barbouillés de lie; il ne nomme jamais ainsi les poëtes ou les acteurs tragiques. Les chars ne conviennent nullement au dithyrambe, chanté par un chœur en repos, mais bien à une marche en cortége, telle qu'elle se trouve dans la comédie la plus ancienne. On avait aussi la coutume, à plusieurs fêtes, de proférer des insultes et des injures du haut de chars (σκώμματα ἐξ ἁμαξῶν). Ce n'est qu'en faisant complétement abstraction de cette erreur, qui repose sur une confusion très-naturelle, qu'il est possible de mettre d'accord l'histoire primitive du drame tragique et les meilleurs témoignages, surtout celui d'Aristote.

récents, lorsque les représentations dramatiques se donnaient à trois fêtes bachiques par an, et elle y suivait immédiatement la marche solennelle, tandis qu'aux grandes et aux petites Dionysiaques, la comédie qui terminait un grand banquet eut la première place, la tragédie la seconde[1]. Déjà, avant les innovations de Thespis, dit-on, lorsque le chœur s'était rangé autour de l'autel du dieu, un membre du chœur, se plaçant près de la table à sacrifice (ἐλεός) à côté de l'autel, répondait aü chœur, c'est-à-dire lui communiquait ce qui éveillait et dirigeait les sentiments et les pensées que le chœur exprimait dans ses chants.

Les anciens sont d'accord pour affirmer que la tragédie ne devint drame que par Thespis; encore ce drame fut-il fort simple. Ce fut Thespis qui, au temps de Pisistrate (ol. 61ᵉ, A. J. C. 536), fit le grand pas de joindre à la représentation, complétement confiée jusque-là au chœur et qui n'admettait tout au plus que des alternations et des répliques chantées, des discours

[1] D'après les indications très-importantes sur ces pièces qui se trouvent dans les documents que nous devons à Démosthène (Plaid. contre Midias). Il y est dit des Lénées : Ἡ ἐπὶ Ληναίῳ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοί; des grandes Dionysiaques : Τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί; des petites Dionysiaques dans le Pirée : Ἡ πομπὴ τῷ Διονύσῳ ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί. (Westermann, ainsi que Sauppe (*sur l'élection des juges dans les concours de musique aux Dionysiaques*, V. *Berichte üb. d. Verh. d. K. Sächs. Gesellsch. der Wissensch. philol. hist. Class.*, 1855, février, p. 19) contestent ce document. *E. M.*)

en forme qui ne se distinguaient du langage de la conversation journalière que par les lois métriques et un style plus élevé. Dans ce but, il adjoignit au chœur un personnage, le premier acteur[1]. Il est vrai, un seul acteur, d'après les idées que nous nous formons du drame, est comme s'il n'y en avait point ; mais lorsqu'on songe que cet acteur, d'après l'usage constant du drame ancien, jouait, les uns après les autres, divers rôles de la même pièce, ce que facilitèrent beaucoup les masques de toile, introduits par Thespis ; que le chœur se trouvait en face de cet acteur unique et entrait en conversation avec lui par l'organe de son chef, on comprend comment une action dramatique pouvait être engagée, continuée et achevée par ces discours, intercalés entre les chants du chœur. Prenons, par exemple, parmi les pièces dont les titres nous ont été transmis[2], le *Penthée* : l'acteur unique, en se présentant successivement comme Dionysos, le roi Penthée, messager, et Agave (mère de Penthée), en prononçant tantôt des projets et des résolutions, tantôt des récits d'événements, tels que le meurtre de Penthée par sa mère infortunée, qui ne pouvaient être montrés aux yeux du public, tantôt enfin une joie triomphante sur l'accomplissement de l'action ; l'acteur, dis-je, pouvait réellement montrer le sujet essentiel du mythe, tel que

[1] Appelé ὑποκριτὴς, de ὑποκρίνεσθαι, c'est-à-dire répondre aux chants du chœur.

[2] *Les Jeux funéraires de Pélias* ou *Phorbas, les Prêtres, les Jeunes gens, Penthée.*

nous le trouvons dans les *Bacchantes* d'Euripide, en y produisant des scènes fort émouvantes. Les messagers et les hérauts y auront toujours joué le rôle principal, comme ils sont aussi des personnages très-essentiels dans la tragédie achevée, et les discours étaient sans doute peu étendus, comparés aux chants du chœur qu'ils motivaient.

Il est probable que les personnages du chœur représentaient souvent, chez Thespis, des Satyres, mais souvent aussi d'autres personnes; car tant que le drame satyrique ne formait pas un genre particulier, ses habitudes devaient encore être fondues avec celles de la tragédie. Les danses du chœur étaient encore une chose essentielle à cette époque. En général, les premiers tragiques étaient aussi bien maîtres de danse (maîtres de ballet, dirions-nous aujourd'hui) que poëtes et musiciens. Au temps d'Aristophane, lorsqu'on ne jouait probablement plus les pièces de Thespis, les amateurs du style ancien de l'orchestique dansaient encore de préférence les danses de Thespis[1]. Cela explique pourquoi les premiers tragiques, s'il faut en croire Aristote, employèrent plus souvent, dans le dialogue, le long vers trochaïque (tétramètre trochaïque) que le trimètre ïambique, le premier se prêtant particulièrement à des gestes vifs et presque dansants[2]. La tragédie, d'ailleurs, n'a inventé ni l'une ni l'autre de ces mesures; elle les

[1] Aristophane, *Guêpes*, 1479.

[2] C'est ce qui est confirmé par un passage de la *Paix* d'Aristophane, 322. Cf. plus haut.

à empruntées à Archiloque, Solon et autres poëtes de cette catégorie (*v.* ch. XI), en leur donnant, par sa manière de les traiter, le caractère nécessaire. Elle prit probablement d'abord le vers trochaïque, si vif, si passionné, tandis que la comédie s'emparait du vers ïambique, vigoureux, rapide, propre à la raillerie et à la dispute. Ce n'est que plus tard que ce dernier, sous la main d'Eschyle surtout, prit la forme qui en fit la mesure de la parole digne et grave des héros[1].

L'élément lyrique règne encore d'une manière absolue sur l'élément dramatique chez Phrynichos, fils de Polyphradmon d'Athènes, qui jouit d'une grande autorité sur la scène attique depuis ol. 67ᵉ, 1 (A. J. C. 512). Lui aussi n'avait que l'unique acteur de Thespis, du moins aussi longtemps qu'Eschyle et ses innovations n'avaient pas encore été approuvés; mais il s'en servit naturellement pour divers rôles successifs, notamment pour des rôles de femmes. Le premier il porta sur la scène des caractères féminins qui, d'après les mœurs des anciens, ne purent jamais être joués que par des hommes; et ce fait jette un jour important sur tout le caractère de sa poésie. Le mérite principal de Phrynichos se montrait surtout dans l'orchestique, la musique et la partie lyrique. Si nous possédions de ses ouvrages, il nous ferait probablement plutôt l'effet d'un lyrique

[1] Les fragments que l'on possède sous le nom de Thespis sont composés, il est vrai, en trimètres ïambiques; mais ils appartiennent certainement à des pièces d'Héraclide de Pont, qui composa sous le nom de Thespis. Cf. Diogène Laërce, V, 92.

plein d'émotion, d'un élève de l'école éolienne que d'un maître du drame. Ses chants gracieux et doux, souvent plaintifs, étaient encore très-populaires au temps de la guerre du Péloponnèse, surtout parmi les hommes de vieille roche. Naturellement le chœur était encore la chose principale chez lui, et l'acteur unique était plutôt là pour donner au chœur matière à exprimer ses émotions et ses pensées, que le chœur n'était destiné à soutenir sur la scène les actions du principal personnage. Il paraît même que Phrynichos divisa le grand chœur dramatique, qui correspondait, dans l'origine, au chœur dithyrambique, en diverses parties, avec des rôles divers, afin de mettre quelque variété et des contrastes dans ces grandes masses lyriques. C'est ainsi que, dans la pièce la plus célèbre du poëte, les *Phéniciennes*, qu'il représenta pour la première fois (ol. 75e, 4; A. J. C. 476), et où il illustrait les exploits d'Athènes dans la guerre des Perses[1], le chœur consistait bien d'un côté, ainsi que le titre l'indique, en Phéniciennes, vierges de Sidon et d'autres villes de ce pays, qui avaient été envoyées à la cour de Suse[2], mais

[1] D'après une tradition, Phrynichos composa, ol. 75e, 4, une pièce pour un chœur tragique qu'avait fourni Thémistocle en qualité de chorége. La combinaison de Bentley, d'après laquelle cette pièce fut celle des *Phéniciennes*, où Phrynichos faisait surtout valoir les mérites de Thémistocle, est infiniment probable. Parmi les titres des pièces de Phrynichos, dans Suidas, Σύνθωκοι, *Ceux qui sont assemblés pour délibérer*, signifie probablement les *Phéniciennes*, qui, autrement, manqueraient complétement.

[2] Le chœur phénicien chantait en entrant : Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα

en partie aussi de nobles Perses qui, dans l'absence du roi, délibéraient sur le bien de l'empire. Nous savons, en effet, qu'au début de ce drame, qui a une grande ressemblance avec les *Perses* d'Eschyle, un eunuque et tapissier (στρώτης) royal, entrait pour préparer les siéges de ce haut conseil et pour annoncer sa venue. Les graves soucis de ces vieillards et les gémissements passionnés des Phéniciennes, privées, par la bataille navale, de leurs pères et frères, auraient formé le contraste qui constituait l'attrait principal de cette pièce.

Il est curieux que Phrynichos passât si souvent de sujets mythiques à des sujets contemporains. Déjà auparavant, dans sa *Conquête de Milet*, il avait représenté les scènes de douleur dont Milet, colonie et alliée d'Athènes, avait été le théâtre lors de la conquête par les Perses après le soulèvement des Ioniens (ol. 70e, 3; A. J. C. 498). Hérodote raconte que tout l'auditoire fut touché jusqu'aux larmes, et que néanmoins le peuple punit après coup le poëte d'une forte amende, *pour lui avoir représenté son propre malheur*, jugement bien important des Athéniens sur une œuvre poétique dont ils exigeaient évidemment qu'elle les élevât dans un monde idéal, et qu'elle ne les rappelât pas aux malheurs du temps présent.

A côté de Phrynichos, écrivait pour la scène tragique Chérilos, poëte très-fécond et qui produisit longtemps,

καὶ δροσερὰν Ἄραδον comme on voit par les scholies d'Aristophane, *Guêpes*, 220, et par Hésychius, au mot Γλυκερῷ Σιδονίῳ, d'après le *codex venet.*, chez Schow.

quoiqu'il parut dès ol. 64e (av. J. C. 524), et qu'il se maintint, non-seulement à còté d'Eschyle, mais encore à côté de Sophocle. Ce que nous savons de plus intéressant sur son compte, c'est qu'il fut surtout grand dans le drame satyrique[1], qui devait, par conséquent, s'être dès lors séparé de la tragédie. La tragédie abandonnant de plus en plus les mythes de Bacchus pour s'emparer des fables héroïques, et la manière un peu bizarre de l'ancien jeu bachique cédant de plus en plus la place à un style plus sévère et plus digne, le chœur des Satyres commença à être déplacé. Mais on avait l'habitude, en Grèce, de conserver et de cultiver toute forme antique de poésie, qui avait quelque chose d'original et de caractéristique, à côté des genres nouveaux qui en étaient sortis; on créa donc ce *drame satyrique* particulier à côté de la tragédie, et on le rattacha à celle-ci, en représentant, la plupart du temps,[2] un ensemble de trois tragédies suivies d'un drame satyrique. Mais ce drame satyrique n'est rien moins qu'une comédie ; c'est plutôt, comme le dit finement un écrivain ancien, une *tragédie plaisante*[3]. Il prend ses sujets dans le même cercle d'aventures de Bacchus et des héros où la tra-

[1] D'après le vers :

Ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν Σατυροῖς.

Cf. Näke.

[2] La plupart du temps, dis-je, car nous verrons, dans l'*Alceste* d'Euripide, qu'il y avait aussi des tétralogies se composant exclusivement de tragédies.

[3] Démétrius l'appelle παίζουσα τραγῳδία (*de Eloc.*, § 169. Cf. Horace, *Ars poet.*, 231).

gédie prend les siens, mais il leur donne une couleur si naturelle et si primitive, que la présence et la participation de Satyres agrestes et folâtres ne semble nullement déplacée. Le drame satyrique exigeait, par conséquent, des scènes en pleine nature sauvage, des aventures d'un ton un peu vif, où des monstres farouches ou de cruels tyrans de la mythologie étaient vaincus par de braves héros ou de rusés matois, ce qui donnait aux Satyres l'occasion de montrer les sentiments variés de la crainte et du plaisir, de l'horreur et de la joie avec toute la liberté et la naïveté propres à ces grossiers enfants de la nature. Aussi tous les mythes et les personnages mythiques n'étaient-ils point propres au drame satyrique. Celui qui s'y prêtait le plus était évidemment Héraclès, le héros robuste et sensuel, toujours prêt à boire et à manger, ne dédaignant pas les bons plats à table, et ne gâtant pas le plaisir en joyeuse compagnie, et qui, quand il était de bonne humeur, se laissait, fort tranquillement et tout à son aise, amuser par les folles taquineries des Satyres et autres lutins de ce genre.

Ce fait d'avoir détaché de la tragédie le drame satyrique pour en faire un genre à part, les grammairiens anciens l'attribuaient à Pratinas de Phlionte, Dorien, par conséquent, et Péloponnésien, mais qui se produisit à Athènes comme rival de Chérilos et d'Eschyle, vers la 70e ol. (A. J. C. 500), peut-être même avant. Il était en même temps poëte lyrique dans le genre de l'hyporchème (*v.* ch. XII), qui a beaucoup de rapports avec le drame

satyrique[1]. Il composa également des tragédies, quoique le côté original de son talent se trahît surtout dans le drame satyrique, dont des jeux, propres à son pays natal, lui fournissaient probablement le point de départ ; car Phlionte était voisine de Corinthe et de Sicyone, patrie de cette tragédie d'Arion et d'Épigène qu'exécutaient des Satyres. Il transmit son art à son fils Aristias, qui sut se faire, à côté de Sophocle, une grande réputation sur la scène athénienne, tout en restant, comme son père, dans le rapport d'étranger ou de protégé, à Athènes. Les drames satyriques de ces deux Phliasiens passaient, avec ceux d'Eschyle, pour les plus remarquables.

Nous voici donc arrivés au point où Eschyle reçut, comme une enfant robuste et florissante, la tragédie qu'il devait laisser à ses successeurs semblable à une noble vierge. Par l'adjonction du second acteur, il donna le développement nécessaire à l'élément dramatique, en même temps qu'il prêtait à l'ensemble du jeu toute la dignité et tout le sublime dont il était susceptible.

Nous pourrions donc passer immédiatement à ce premier grand maître de l'art tragique, s'il n'était nécessaire, pour bien apprécier ses tragédies, de nous faire d'abord une idée claire de tout l'arrangement de ce spectacle, et des formes fixes et stables auxquelles le génie était forcé de plier tout produit de ce genre. Sans doute on peut inférer bien des choses déjà de l'histoire

[1] Peut-être même l'hyporchème, cité dans Athénée (p. 617), se trouvait-il dans un drame satyrique.

du drame tragique : cela ne suffirait cependant point pour comprendre une pièce d'Eschyle, ni la manière dont elle était représentée, ni son organisme intime.

CHAPITRE XXII

DE L'ORGANISATION MATÉRIELLE DU THÉATRE ANCIEN.

Il importe pour bien connaître le caractère particulier de la tragédie ancienne, de nous rendre un compte exact des formes fixes, introduites par les traditions et le goût des Grecs.

La tragédie des anciens était tout autre chose que ce qu'elle est devenue dans le cours des temps chez les autres peuples. Elle n'était point, comme le drame moderne, une image de la vie humaine, agitée par les passions, image qui répond à son original autant que possible et jusque dans les moindres traits. La tragédie ancienne sort complétement, par sa forme et par son essence, de la vie ordinaire, elle porte un cachet merveilleux, idéal.

Il faut observer d'abord que, la tragédie et le drame en général ne se produisant qu'aux fêtes de Dionysos[1],

[1] A Athènes, les tragédies nouvelles étaient représentées aux Lénées et aux grandes Dionysiaques, la fête la plus brillante à laquelle les alliés d'Athènes et beaucoup d'étrangers avaient coutume d'assister. Aux Lénées on donnait aussi des tragédies anciennes; on

le caractère de ces fêtes exerça toujours une grande influence sur le drame. Il en garda une certaine couleur bachique : dans son extérieur il avait le cachet d'une fête et d'un plaisir dionysiaques, et l'enthousiasme qui, dans ces solennités, s'emparait des âmes pour les arracher à la vie ordinaire, donnait à tous les mouvements de la muse tragique et de la muse comique un degré inaccoutumé d'énergie et de feu.

Le costume des personnages qui se produisaient dans la tragédie, était fort éloigné du naturel libre que nous trouvons dans l'art plastique des Grecs, où il atteint la beauté la plus accomplie : c'était un costume de fête de Bacchus. Presque tous les acteurs portaient des vêtements longs, rayés de couleurs vives, touchant à la plante des pieds (χιτῶνας ποδήρεις, στολάς), et des manteaux qu'on jetait sur épaules (ἱμάτια et χλαμύδας), de pourpre ou autre couleur brillante, avec des bordures bigarrées et des ornements d'or tels qu'on était accoutumé de les voir aux cortéges bachiques et aux danses des chœurs[1]. L'Héraclès lui-même du théâtre ne se présentait pas

ne donnait que de ces dernières aux petites Dionysiaques. On apprend cela surtout par les didascalies, c. à d. les notes sur les victoires des poëtes dramatiques et lyriques, en tant que maîtres de chœurs (χοροδιδάσκαλοι), dont, grâce aux savants de l'antiquité, beaucoup de choses ont passé dans les commentaires des ouvrages poétiques, surtout dans les *arguments* qui les précèdent.

[1] On le voit par les renseignements détaillés de Pollux (IV, c. XVIII) ainsi que par les sculptures qui représentent des scènes tragiques, surtout dans les mosaïques du Vatican publiées par Millin. *Description d'une mosaïque antique du musée Pio-Clémentin à Rome, représentant des scènes de tragédie*; par A. L. Millin. Paris, 1819.

comme le héros robuste, l'athlète qui ne jette qu'une peau de lion sur ses membres puissants : il paraissait, lui aussi, dans ce costume riche et varié et les attributs distinctifs de la massue et de l'arc n'y figuraient que comme un complément symbolique. Les chœurs également, fournis au nom et sur l'ordre des tribus athéniennes par de riches citoyens, qui prenaient le titre de choréges, rivalisaient les uns avec les autres par le luxe de leurs vêtements et de leur parure aussi bien que par le mérite de leur chant et de leur danse.

Pour le reste, les chœurs, composés dans l'origine du peuple en fête et représentant toujours dans la tragédie des personnages de second ordre, ne se distinguaient en rien des hommes ordinaires[1] ; tandis que l'acteur qui jouait le héros ou le dieu dont les vicissitudes occupaient les chœurs, devait avoir, même dans son apparition extérieure, quelque chose de supérieur à la figure humaine. L'acteur tragique était une chose fort étrange, que l'antiquité plus récente jugeait elle-même bizarre et grotesque[2]. Sa taille dépassait de beaucoup la mesure ordinaire de la grandeur humaine, grâce aux semelles très-grosses des souliers tragiques (*cothurnes*) et au masque (*oncos*) qui était plus long que la figure humaine : poitrine, ventre, bras et jambes étaient rembourrés en proportion. Le corps y perdit forcément

[1] La position réciproque du chœur et des personnages est presque toujours celle des Λαοί et Ἄνακτες homériques.

[2] Ὡς εἰδεχθὲς καὶ φοβερὸν θέαμα, dit Lucien d'un acteur tragique (*de Saltat.*, c. XXVII).

beaucoup de sa mobilité naturelle; bien des mouvements légers, presque imperceptibles pour l'œil, et pourtant très-éloquents durent être supprimés. Le geste tragique, par contre, que les anciens eux-mêmes considéraient comme une des parties les plus importantes de l'art entier, devait consister en mouvements nettement mesurés qui ne laissaient rien à l'inspiration du moment. Habitués à gesticuler beaucoup et avec vivacité, les Grecs avaient formé tout un système de gestes expressifs, et ce système, fondé sur la nature et la coutume, paraissait élevé à son plus haut degré sur la scène tragique, où il se proportionnait aux puissantes émotions des personnages du drame. Le masque était en parfaite harmonie avec ces gestes. Né du plaisir qu'on prenait à se déguiser de mille manières aux fêtes bachiques, il était devenu un besoin absolu pour la tragédie. Il ne cachait pas seulement les traits trop connus de l'acteur, il ne faisait pas seulement qu'on oubliait complétement l'acteur pour ne voir que le personnage qu'il représentait; il donnait aussi à toute son apparition ce cachet idéal qu'exige partout la tragédie antique. Sans être intentionnellement exagéré, comme le masque comique, celui de la tragédie était cependant fait pour éveiller l'idée d'êtres que les passions et les émotions de la nature humaine saisissent avec bien plus de force que dans la vie ordinaire : la bouche était entr'ouverte et les cavités des yeux profondes; les traits fort accusés annonçaient chacun des caractères dans ce qu'il avait de

plus saillant : tout l'ensemble avait une couleur tranchée, presque criante. Quant au jeu de la physionomie, la tragédie antique n'en aurait eu que faire, puisqu'il ne pouvait être ni assez expressif pour répondre à l'idée qu'on se faisait des émotions d'un héros, ni suffisamment visible à la plupart des spectateurs qui emplissaient les espaces immenses d'un théâtre ancien. Ce qu'il pouvait y avoir de peu naturel, pour notre goût, dans l'immobilité des traits qui restaient les mêmes pendant toutes les actions d'un drame, était moins choquant dans la tragédie ancienne où les personnages principaux, une fois que certaines émotions ou certaines préoccupations s'en sont fortement emparées, conservent d'un bout à l'autre de la pièce une sorte de ton fondamental qui leur est devenu, pour ainsi dire, habituel. Il est aisé d'imaginer l'Oreste d'Eschyle, l'Ajax de Sophocle, la Médée d'Euripide gardant la même physionomie à travers toute la tragédie : on ne saurait se représenter ainsi un Hamlet ou un Torquato Tasso. D'ailleurs, entre les divers actes les masques pouvaient se changer de façon à produire les altérations nécessaires. Œdipe, par exemple, dans Sophocle, après avoir reconnu son malheur et exercé sur lui-même la punition sanglante, entre évidemment en scène avec un masque différent de celui qu'avait porté le souverain trop confiant dans sa fortune, trop sûr de sa vertu.

Nous n'examinerons pas si les masques, ainsi que le disent les anciens, servaient aussi à grossir la voix ; mais il est certain que l'organe des acteurs tragiques

atteignait un degré de force et de sonorité métallique qui exigeait autant d'étude et d'exercice, que de disposition naturelle. Il y a différents termes techniques chez les anciens pour désigner ce ton de poitrine qui remplissait le vaste espace du théâtre d'un son retentissant, lequel, jusque dans le dialogue ordinaire, avait plus de rapport avec le chant qu'avec la parole de la vie commune, et dont la puissance infatigable, le mouvement rhythmique, nettement mesuré, devaient réellement produire dans la gigantesque enceinte l'effet de la voix d'êtres plus puissants et plus grandioses que n'en connaît la réalité et le temps présent[1].

Mais avant d'étudier avec plus de détail l'impression que recevait l'ouïe dans la tragédie ancienne, achevons, dans ces traits principaux, le tableau qu'elle offrait à la vue; examinons le local de la représentation théâtrale, l'arrangement de l'édifice, autant qu'il convient à l'histoire littéraire de l'examiner.

Les théâtres anciens sont des bâtiments en pierre, de dimensions énormes, destinés à recevoir toute entière la population libre et adulte d'une république grecque, les seize mille citoyens d'Athènes par exemple, avec les femmes d'une certaine éducation et les nombreux étrangers[2] qui pouvaient prendre part aux spectacles des fêtes. Ces théâtres n'étaient pas exclusivement réservés à la poésie dramatique : d'autres danses de chœur,

[1] Βομβεῖν, λαρυγγίζειν, surtout ληκυθίζειν· περιᾴδειν τὰ ἰαμβεῖα chez Lucien.

[2] V. plus haut p. K. H.

des marches et cortéges joyeux, toutes sortes de solennités publiques, des assemblées populaires même avaient lieu dans ces édifices. Aussi trouvons-nous partout en Grèce des théâtres, bien que la poésie dramatique fût le produit de la seule Athènes. Bien des choses néanmoins, dans l'architecture théâtrale et dans ses formes définitives et pour ainsi dire légales, ne s'expliquent que par la destination aux jeux dramatiques. Les Athéniens commencèrent à bâtir leur théâtre de pierre dans le sanctuaire de Dionysos, sur le côté méridional de l'Acropole (τὸ ἐν Διονύσου θέατρον ou τὸ Διονύσου θέατρον), lorsque dans l'ol. 70e, 1, (av. J.C. 500) se furent écroulés les échafaudages de bois du haut desquels le peuple avait jusque-là contemplé le spectacle. Il dut être bientôt achevé au point de permettre d'y représenter les chefs-d'œuvre des trois grands tragiques, quoique la décoration architecturale n'ait été terminée dans toutes ses parties que bien plus tard. On sait en effet qu'au temps de la guerre du Péloponnèse, le Péloponnèse lui-même et la Sicile possédaient déjà des théâtres d'une grande beauté.

Tout comme le drame, la construction entière du théâtre avait son point de départ dans le chœur : la place qui lui est réservée forme la partie primitive et le centre de la disposition entière; tout le reste ne fait que s'ordonner autour de ce centre. L'*orchestre* qui occupe une surface circulaire au milieu et dans la profondeur de tout l'édifice, n'est autre chose que l'antique salle de danse, le *chœur* du temps

d'Homère. (*V.* chap. III.) C'est un espace plan et lisse, assez vaste pour laisser toute liberté aux mouvements d'une nombreuse troupe de danseurs. L'autel de Dionysos, autour duquel s'agitait en cercle le chœur dithyrambique, était devenu une petite élévation au milieu de l'orchestre, qu'on appelait *thymélé* et qui servait de point d'appui au chœur dès qu'il avait pris sa position définitive. Arrangée de mille manières, tantôt comme monument funèbre, tantôt comme terrasse garnie d'autels, elle se prêtait aux exigences des diverses tragédies[1]. Le chœur lui-même, en devenant dramatique, de lyrique qu'il avait été, avait subi des changements considérables dans toute son organisation. Tant qu'il fut chœur dithyrambique, il se mouvait en cercle autour de l'autel du milieu, il se suffisait à lui-même; chœur dramatique au contraire, il était en rapport avec l'action de la scène, en recevait les motifs de ses discours, s'intéressait à ce qui s'y passait, et devait par conséquent faire face de temps en temps à la scène elle-même. Aussi le chœur du drame,

[1] Il suffit d'observer ici en deux mots qu'il faut soigneusement distinguer de l'ancien théâtre attique celui du temps macédonien à Alexandrie, Antioche et autres villes de ce genre. Dans ces derniers l'*orchestra* était coupée au milieu, et la moitié la plus rapprochée de la scène était transformée, au moyen d'une planche, en sous-scène spacieuse, sur laquelle se produisaient les mimes ou *planipedarii*, ainsi que des musiciens et des danseurs, tandis que la scène proprement dite restait réservée aux acteurs tragiques et comiques. Cette partie de l'orchestre s'appelait alors thymélé ou orchestra dans le sens restreint (Cf. *disput. scen.* J. Sommerbrodt, Liegnitz, 1843, p. I à XIV, et Fr. Wieseler, *Ueber die Thymele des griech. Theaters*. Gött., 1847, particulièrement p. 5 à 15. E. M.)

d'après les anciens grammairiens, fut-il carré (τετράγωνος) c'est-à-dire, ordonné de façon que les danseurs, disposés par rangs réguliers (στίχοι et ζυγά), formassent un carré. C'est ainsi qu'il marchait à travers les larges couloirs de l'orchestre (πάροδοι) vers le milieu où il se rangeait, en lignes régulières, entre la thymélé et la scène. Quant au nombre du chœur tragique, voici comment il se substitua probablement à celui des danseurs du dithyrambe, lequel était de cinquante : on en retrancha d'abord deux membres pour former un chœur carré, puis on partagea ce nombre de quarante-huit entre les quatre pièces qu'on jouait toujours à la suite les unes des autres. C'est ce qui explique bien des choses et notamment pourquoi, à la fin des *Euménides* d'Eschyle, deux chœurs différents, celui des Érinnyes et celui de la procession de fête peuvent se rencontrer[1]. Le chœur d'Eschyle se composait donc de douze choreutes ; et ne fut porté à quinze que par Sophocle : ce nombre resta le nombre régulier dans les tragédies de Sophocle et d'Euripide[2]. Dans l'attitude des membres du chœur tout était réglé par une tradition fixe qui avait surtout en

[1] C'est ce qui répand aussi quelque jour sur le nombre du chœur comique, qui était de vingt-quatre. C'était là la moitié du chœur tragique ; car les comédies se jouaient isolément, et non quatre par quatre.

[2] Les renseignements des anciens sur l'organisation du chœur en détail, se rapportent au chœur de quinze personnes, de même que leurs données sur l'arrangement de la scène s'appliquent aux trois acteurs. On voit que la forme de la tragédie eschyléenne était tombée en désuétude.

vue de présenter au public un aspect favorable, en mettant sur les premiers rangs les meilleurs choreutes et ceux qui étaient le mieux parés. Les mouvements ordinaires du chœur tragique étaient solennels et pleins de dignité, comme il convient à des personnages vénérables, matrones et vieillards, qui le composent souvent. On représente la danse tragique, appelée *Emmeleia*, comme le genre le plus grave et le plus majestueux de l'orchestique.

Quoique le chœur, en dehors des airs qu'il chantait seul sur la scène vide, exécutât aussi des chants qui alternaient avec ceux des personnages de la scène, et tout en liant conversation avec eux, ceux-ci ne se trouvaient pas, généralement du moins, sur le même niveau; car ils occupaient la scène qui était plus élevée. Il faut reconnaître cependant qu'on n'est point aussi éclairé qu'on le voudrait être sur la manière dont l'orchestra et la scène se touchaient, et sur la façon dont elles communiquaient l'une avec l'autre. La position réciproque des personnages de la scène et du chœur se trouvait ainsi tout d'abord indiquée à la vue; les uns, héros de l'âge légendaire, dont toute l'apparition conservait quelque chose de grandiose et de puissant; l'autre, généralement composé d'hommes du peuple qui devaient accueillir les événements de la scène avec des cœurs formés d'une matière plus faible et partant plus voisins du public qui écoutait.

La scène des anciens était fort longue et sans profondeur; elle ne coupait qu'une étroite bande du

cercle de l'orchestra, mais elle s'étendait des deux côtés au point que sa longueur était à peu près le double du diamètre de l'orchestra[1]. Cette forme de la scène a sa raison d'être dans le principe même de l'art antique et de son côté influait considérablement sur le drame lui-même. De même que l'art plastique affectionnait particulièrement la disposition des figures en lignes étendues qui convenait particulièrement à des frises et à des tympans, de même que la peinture des anciens, loin de grouper les figures de façon que celles de devant cachent en partie celles de derrière, les plaçait au contraire les unes à côté des autres, nettement et clairement dessinées et avec leurs contours complets; de même les personnages de la scène, les héros avec leurs suites souvent nombreuses étaient rangés en longues files sur cette scène étroite et prolongée. Les personnages venant de loin n'arrivaient pas du fond, mais du côté de la scène et avaient souvent un long chemin à faire avant de se rencontrer au milieu avec les acteurs qui s'y trouvaient. Le carré très-oblong que formait cette scène était entouré sur ses trois côtés de murs élevés, dont celui du fond s'appelait *scéné*, ceux

[1] Il suffit, pour des lecteurs qui désirent s'instruire avec plus de de détail sur les mesures et les proportions architecturales, de les renvoyer au beau plan que M. Donaldson a donné dans le volume supplémentaire des *Antiquities of Athens* de Stuart, Londres, 1830, p. 33. Il ne faut cependant pas oublier que les parties latérales et saillantes du proscénium qu'adoptent MM. Donaldson et Hirt, ne peuvent être prouvées ni par un témoignage des anciens, ni par un besoin de leurs représentations dramatiques : l'espace qu'on affecte à ces parties revient plutôt aux couloirs ouverts de l'orchestra (πάροδοι). V. l'Appendice du traducteur.

très-étroits de droite et de gauche *parascénies*. La scène elle-même, d'après le sens strict des mots, s'appelait non pas scène, mais *proscenium*, parce qu'elle s'étendait devant la *scéné*[1]. La véritable signification de ce mot est tente, baraque : dans l'origine, on avait sans doute construit de ces baraques de bois, pour les besoins du moment afin de désigner la demeure du personnage principal, d'où celui-ci s'avançait sur l'étroit passage devant sa maison. Cependant, malgré la transformation de cet échafaudage misérable en un grand mur richement orné et de proportions architecturales, la destination et la valeur scéniques restèrent à peu près les mêmes ; il représentait la demeure du personnage ou des personnages principaux, et le *proscenium* en était comme la cour qui s'élargissait encore dans l'orchestra. C'est ainsi que la *scéné* pouvait représenter un camp avec la tente des héros principaux, comme dans l'*Ajax* de Sophocle, un lieu sauvage au milieu des forêts et des rochers, avec une caverne servant de demeure au personnage principal, comme dans le *Philoctète ;* mais ordinairement elle était décorée de façon à représenter la façade d'un palais de souverain avec colonnades, créneaux, tours et une suite d'annexes qui, selon les exigences de chaque pièce, pouvaient être plus ou moins étendus, et plus ou moins avancés sur la scène. Souvent aussi c'était la décoration, assez analogue, d'un temple avec les bâtiments et les promenades qui appartenaient

[1] Chez les Grecs λογεῖον, autrefois ὀκρίβας. en latin *pulpitum* ou *proscenium*.

à un sanctuaire grec. Mais on ne voyait jamais que l'extérieur de ce palais ou de ce temple; l'esprit de la vie antique exigeait que les actions dramatiques sortissent de l'intérieur de la maison et se produisissent au dehors, car tout ce qui était grand et important, tous les événements majeurs se passaient publiquement et en plein air; les rapports de société entre les hommes avaient lieu non dans les appartements, mais dans des halles, des marchés et des rues; ce qui se passait dans le secret des maisons ne pouvait jamais être l'objet de l'attention publique : et les poëtes tragiques étaient forcés d'avoir égard à ces coutumes de la vie grecque en inventant et en arrangeant leurs compositions dramatiques.

Les personnages héroïques, lorsqu'ils veulent communiquer à d'autres leurs pensées et leurs sentiments, se rendent donc par les portes de leurs demeures dans une cour ouverte : de l'autre côté, le chœur arrive venant de la ville ou de la contrée qu'habitent les personnages principaux. Il s'assemble, pour délibérer et discuter avec les individus supérieurs de la scène au sort desquels il s'intéresse, sur un espace étendu qui représente souvent la place du marché et des assemblées populaires, généralement attenant au palais princier dans les temps monarchiques de la Grèce. On pouvait d'autant moins s'étonner de voir exécuter des danses de chœur sur ces marchés qu'ils étaient particulièrement destinés, dans les vieilles mœurs, à de grands chœurs populaires et qu'on les appelait même *chœurs*. (*V.* chap. III.) La scène et le théâtre entier une fois organisés d'après

cet ordre d'idées, la comédie dut s'y conformer également jusque dans les phases de son histoire où, après avoir abandonné la vie publique, elle eut pris pour sujet l'existence domestique et privée. Dans les imitations des pièces de la nouvelle comédie attique que nous devons à Plaute et à Térence, la scène représente des parties de rue assez étendues : on y distingue les maisons des personnages du drame, à côté d'édifices publics et de temples : tout y est soigneusement prévu et calculé par le poëte, tout y est amené avec beaucoup d'art, et la plupart du temps avec un grand naturel, pour que les acteurs en allant et venant, en sortant et en rentrant, dans les rencontres sur la rue ou sur le seuil des portes, puissent découvrir de leurs sentiments et projets tout ce qu'il est utile et désirable que le spectateur sache.

Les murs massifs et fixes de la scène avaient des ouvertures déterminées qui restaient toujours les mêmes malgré les décorations diverses dont on les couvrait dans les diverses pièces. Ces accès à la scène avaient leur valeur constante et fixe, ce qui permettait aux spectateurs des drames anciens de savoir dès le premier coup d'œil bien des choses qu'autrement ils auraient dû deviner peu à peu par l'exposition de la pièce : car le secours qu'offrent nos programmes était complétement ignoré des anciens. Les spectateurs, d'après ce qu'ils voyaient se passer sur la scène, faisaient certaines suppositions qui leur rendaient ces événements beaucoup plus intelligibles qu'ils ne le sont pour nous à la lecture.

C'est ainsi qu'un sens déterminé s'attachait au côté gauche et au côté droit. Le théâtre d'Athènes était appuyé à la pente méridionale de l'Acropole de telle sorte que du haut de la scène on avait à sa gauche la plus grande partie de la ville et le port, à sa droite presque toute la campagne de l'Attique. Ce fut là le motif qui fit admettre une fois pour toutes que l'entrée latérale des parascénies de droite signifierait une arrivée de la campagne et de l'étranger, celle de gauche la venue de la ville et des environs. De cette façon les deux murs de côté se trouvaient toujours dans le rapport de dedans et de dehors. Il était naturel que les couloirs inférieurs qui conduisaient à l'orchestra durent également affecter cette signification, quoique la parodos de droite fût peu employée, le chœur consistant la plupart du temps en personnes de l'endroit même ou du voisinage.

Quant au mur principal, la *scéné* proprement dite, elle avait trois portes ; celle du milieu qu'on appelait la porte royale, représentait l'entrée principale du palais, de la demeure du souverain lui-même ; à droite on se figurait un passage qu'il était naturel de placer du côté extérieur, puisqu'il conduisait surtout aux appartements des hôtes qui formaient souvent une annexe particulière des maisons grecques ; la porte de gauche menait à une partie de la maison, située du côté de la ville et par conséquent moins exposée, au sanctuaire par exemple, à la prison, au gynécée, etc.

Mais les anciens allaient plus loin encore dans ces

significations convenues qu'ils attachaient au local : ils jugeaient d'après la première entrée en scène le rôle de l'acteur et sa place dans le drame entier. Nous arrivons ici au point où le drame grec semble le plus entravé par des lois bien sévères, le plus astreint à des formes qui paraissent étroites et gênantes à notre manière de voir. Mais l'art antique en général, nous avons déjà plusieurs fois eu l'occasion de l'observer, aime, dans tous les genres de productions, ces formes déterminées, immuables et égales qui s'emparent de l'esprit par la puissance de l'habitude et le transportent aussitôt dans la disposition voulue. Si ces formes semblent paralyser la liberté de la force créatrice, et imposer des entraves au libre essor de l'imagination, les œuvres de l'art ancien, par cela même qu'elles ont à remplir une mesure donnée, une forme prescrite, et pour peu que leur inspiration réponde à cette forme, acquièrent cette solidité caractéristique, grâce à laquelle elles semblent s'élever au-dessus des productions arbitraires et accidentelles du génie humain et s'approcher des œuvres de la nature éternelle qui, elles aussi, sont comme une combinaison harmonieuse des lois les plus sévères et du libre instinct du beau.

Sans doute dans la poésie dramatique cette forme extérieure à laquelle doit se plier l'œuvre du génie, paraît d'autant plus sévère, j'allais dire tenace, qu'aux conditions à remplir dans le choix des pensées, de l'expression, des mesures métriques, s'ajoutent les exigences du local et du personnel de la représentation. En ce

qui concerne le personnel, les anciens y montrent encore ce sens historique qui leur est particulier et qui consiste dans un mélange singulier d'attachement aux formes traditionnelles et de vive tendance à les développer. Jamais on ne rejette sans nécessité le vieux type : par des développements qu'il contient pour ainsi dire en germe, on le rend susceptible de se prêter aux exigences de génies plus hardis. C'est ce qui contribue tant à donner à l'histoire d'un genre de créations intellectuelles dans l'antiquité, cette ressemblance si frappante avec l'éclosion, la croissance et la floraison des produits organiques de la nature.

Nous avons vu comment un acteur se séparait du chœur et comment Thespis et Phrynichos se contentèrent de cet unique acteur, de telle façon cependant qu'il représentait successivement toutes les personnes qui, parlant devant le chœur et avec le chœur, devaient produire l'ensemble de l'action. Eschyle ajouta le second acteur pour gagner ainsi, sur la scène même, le contraste entre deux personnes en action : car le chœur ne paraît en général que passif, ou du moins simplement réceptif, et, lors même qu'il a ses désirs et ses passions propres, il ne se prête pas à une action indépendante. D'après cette forme, il ne pouvait donc y avoir simultanément sur la scène que deux personnes qui parlaient, — il était licite de leur adjoindre autant de personnages muets qu'il plaisait au poëte d'introduire, — mais ils pouvaient, l'un et l'autre, si le temps suffisait pour le changement de costume, reparaître en d'autres rôles.

Que le même acteur jouât divers rôles d'une même pièce, cela ne semblait pas plus extraordinaire aux anciens que de le voir dans diverses pièces, puisque le masque ne permettait pas de reconnaître la personne de l'acteur et que l'art pouvait bien suffisamment faire valoir la différence des caractères. L'art de l'acteur exigeait dans ces conditions des dons naturels extraordinaires, une grande force du corps et de la voix, en même temps qu'une éducation soignée et une longue étude. Au temps des grands poëtes et plus tard encore, à l'époque de Philippe et d'Alexandre, alors que les acteurs intéressaient plus que les pièces, il n'y eut jamais que fort peu d'entre eux qui satisfissent le public. Aussi tâchait-on de tirer de ces quelques artistes tout l'avantage possible et d'écarter complétement ce que doit avoir et ce qu'a si souvent aujourd'hui de gênant l'emploi d'acteurs ignorants et maladroits dans les rôles secondaires.

Sophocle lui-même ne hasarda que la timide innovation d'adjoindre un troisième acteur. Cela parut suffisant pour donner à l'action tragique ce qu'il lui fallait de variété et de mouvement, sans sacrifier cette simplicité, cette clarté que le style de l'art a toujours conservée comme la chose principale dans le bon temps de l'antiquité. Eschyle adopta ce troisième acteur dans les trois pièces réunies qu'il paraît avoir fait représenter les dernières à Athènes, dans l'*Agamemnon*, les *Choéphores* et les *Euménides*. Les autres pièces, jouées précédemment, sont toutes organisées de manière à pouvoir être

rendues par deux acteurs[1]. Sophocle et Euripide se sont toujours contentés de ces trois acteurs. *Œdipe à Colone* seul ne pouvait être représenté sans l'adjonction d'un quatrième acteur : autrement la composition si riche et si compliquée de cet admirable drame eût été impossible[2]; mais Sophocle ne paraît pas avoir osé porter lui-même cette nouveauté sur le théâtre. On sait que l'*Œdipe à Colone* ne fut mis en scène qu'après sa mort par Sophocle le Jeune.

Les anciens attachaient au nombre déterminé et à la position réciproque de ces acteurs plus d'importance encore qu'on ne pourrait l'attendre d'après tout ce qui précède. Ils les distinguaient par les termes techniques de *protagoniste*, *deutéragoniste* et *tritagoniste*. Ces expressions désignent souvent les acteurs eux-mêmes d'après leur destination : c'est ainsi qu'on disait que Cléandre avait été le protagoniste d'Eschyle, Mynisque son deutéragoniste ; c'est ainsi encore que Démosthène,

[1] Le prologue de *Prométhée* seul semble supposer trois acteurs pour les rôles de Prométhée, d'Héphestos et de Cratos : on pouvait cependant y avoir recours à d'autres expédients sans avoir besoin d'un troisième hypocrite. (Cf. J. Sommerbrodt, *de Æschyli re scenica*. Liegnitz, 1851, p. 52 à 56, et G. Hermann, *Æschyli tragœd.* Lips., 1852, t. II, p. 55, 56. E. M.)

[2] A moins qu'on ne suppose que le rôle de Thésée, dans cette pièce, fut joué tantôt par l'acteur chargé du rôle d'Antigone, tantôt par celui qui représentait Ismène ; mais il est mille fois plus difficile pour deux acteurs de rendre un seul caractère tout à fait de la même manière, dans le même ton et le même esprit, que pour un seul acteur de comprendre et de rendre de différentes manières plusieurs rôles.

dans une dispute avec Eschine, dit que la représentation des souverains sévères et cruels du genre de Créon était pour ainsi dire le privilége du tritagoniste, parce qu'Eschine lui-même avait servi de tritagoniste à d'autres acteurs plus considérés. D'autres fois ces termes servent à distinguer les personnages du drame, comme lorsque Pollux, le grammairien, rapporte que la porte du milieu de la *scéné* revient au protagoniste, que celle de droite conduit à la demeure du deutéragoniste, que celle de gauche enfin est réservée au tritagoniste[1]. D'après un passage très-important pour l'histoire du drame antique, d'un philosophe néoplatonicien[2], le poëte ne crée pas le protagoniste, le deutéragoniste et le tritagoniste : il ne fait que donner à chacun de ces acteurs le rôle qui lui revient. Ces observations et d'autres d'écrivains anciens ont été la cause de beaucoup de malentendus et de difficultés qu'il serait trop long ici de démontrer et de résoudre un à un. Voici plutôt une vue générale de la chose qui servira à faire comprendre la portée de cette différence entre les acteurs.

La tragédie antique a son point de départ dans la représentation d'une souffrance (πάθος) et reste toujours fidèle à cette destination. Tantôt ce sont des souffrances extérieures, des dangers, des adversités, tantôt des souffrances plutôt morales, une lutte violente de l'âme, des

[1] Cf. Sommerbrodt, *Disput. scenic.*, p. XX. Liegnitz, 1848. E. M.
[2] Plotin, *Ennead.*, III, L. II, p. 268. Basileæ, p. 484. Creuzer. Cf. la note de Creuzer, vol. III, p. 153, édit. d'Oxford.

douleurs de cœur; mais c'est toujours une souffrance, dans l'acception la plus étendue du mot, qui réclame principalement l'intérêt. Or le personnage dont le sort éveille cet intérêt, qui paraît physiquement ou moralement assailli, le personnage le plus pathétique dans le sens antique du mot, voilà le protagoniste. Dans les quatre drames qui ne supposent que deux acteurs, le protagoniste est facile à distinguer : dans le *Prométhée* c'est le Titan enchaîné lui-même ; dans les *Perses* Atossa s'inquiétant du sort de l'armée et de l'empire ; dans les *Sept*, Étéocle, que la malédiction du père pousse au fratricide ; dans les *Suppliantes*, Danaos, le fugitif, qui cherche une patrie nouvelle. Le deutéragoniste n'est que rarement, dans cette forme du drame, l'auteur des maux du personnage principal, — généralement c'est à une puissance extérieure et qui ne paraît pas dans la pièce qu'est dévolu ce rôle, — il ne sert qu'à provoquer, de différentes manières, tantôt par un intérêt bienveillant, tantôt par des nouvelles déplaisantes, l'expression des sentiments du protagoniste. Dans le *Prométhée*, par exemple, le deutéragoniste jouait les trois rôles d'Océanos, d'Io et d'Hermès. Le protagoniste peut également reparaître en d'autres rôles, quoique les tragiques aiment à concentrer toute la force et toute l'activité de cet acteur sur un seul rôle. Si un tritagoniste survient, il sert généralement à motiver et amener les souffrances et les persécutions du protagoniste. Très-peu pathétique lui-même, et peu fait pour éveiller la compassion, il est cependant la cause de si-

tuations qui excitent le plus la pitié et l'intérêt pour le personnage principal. En ce cas le deutéragoniste est chargé des rôles où, malgré une grande chaleur de sentiment, il n'y a pourtant pas l'énergie et la profondeur qui sont l'apanage du protagoniste : caractères faibles, de trempe plus délicate et de moins de grandeur d'âme, que Sophocle aime à placer à côté de ses personnages principaux pour en faire mieux ressortir toute la vigueur; mais ces caractères n'en sont pas moins susceptibles de déployer une beauté et un sublime d'un genre très-particulier.

La dégradation de ces trois genres de rôle repose donc essentiellement sur le degré de pitié, de souci ou simplement d'intérêt qu'un rôle est destiné à éveiller dans le spectateur. En parcourant les titres des pièces des trois tragiques, on trouvera que, s'ils ne sont pas près du chœur ou qu'ils ne désignent pas le mythe d'une manière tout à fait générale, ils nomment toujours la personne à laquelle s'attache un intérêt de cette nature. Antigone, Électre, Œdipe roi et Œdipe banni, Ajax, Philoctète, Déjanire, Médée, Hécube, Ion, Hippolyte, etc., sont tous évidemment des rôles de protagoniste[1].

[1] Une étude plus approfondie de ce sujet qui peut entraîner à beaucoup de recherches sur la composition des diverses tragédies, serait déplacée ici. J'indiquerai cependant de quelques pièces, la distribution des rôles qui me semble la plus probable. Dans la trilogie d'Eschyle qui nous est conservée, il s'agit de maintenir au même acteur le même rôle dans les trois pièces.

L'art antique aimait à faire ressortir, par la position même qu'ils occupaient, l'importance et la dignité des différents personnages, à offrir à l'œil un tableau symétrique qui répondît à l'idée de l'action qu'on représentait. Le protagoniste, en qualité de personnage dont le sort est le pivot de tout le drame, doit occuper le milieu de la scène, le deutéragoniste et le tritagoniste avancent vers lui des deux côtés. C'est aussi la raison pour laquelle on maintint l'usage de toujours faire sortir par la porte du milieu, jamais par une des portes latérales de la *scéné*, le protagoniste qui jouait le rôle principal ; et, s'il venait de l'étranger, comme Agamemnon et Oreste, dans Eschyle, c'est toujours par la porte du milieu qu'il entre ensuite dans l'intérieur du palais qui est sa demeure. Pour le deutéragoniste et le tritagoniste, la signification locale, attribuée aux deux portes latérales,

Agamemnon. *Protag.* Agamemnon, gardien, hérault.
Deutér. Cassandre, Égisthe.
Tritag. Clytemnestre.
Choéphores. *Protag.* Oreste.
Deutér. Électre, Égisthe, messager.
Tritag. Clytemnestre, nourrice.
Euménides. *Protag.* Oreste.
Deutér. Apollon.
Tritag. Pythias, Clytemnestre, Athéné.

Pour Sophocle, *Antigone* et *Œdipe roi* peuvent servir d'exemple.

Antigone. *Protag.* Antigone, Tirésias, Eurydice, messager.
Deutér. Ismène, gardiens, Hémon, messager.
Tritag. Créon.
Œdipe roi. *Protag.* Œdipe.
Deutér. Prêtre, Jocaste, serviteur, messager.
Tritag. Créon, Tirésias, messager.

devait faire naître bien des difficultés. Il serait cependant aisé, si c'était ici le lieu d'entrer dans ces détails, de démontrer par plusieurs exemples comment les poëtes tragiques surent satisfaire à toutes ces conditions extérieures[1].

Les changements de scène sont rarement nécessaires dans la tragédie antique. Elle est composée de façon que les conversations et les transactions qui en forment le point principal puissent très-bien se passer au même endroit, la plupart du temps sur la place qui entoure la demeure royale. Quant aux actions muettes, telles que le combat fratricide des fils d'Œdipe, le meurtre d'Agamemnon, les funérailles de Polynice par Antigone, où ce qui importe n'est pas le développement de la pensée et du sentiment, mais le fait extérieur, matériel, elles sont supposées accomplies en dehors ou derrière le théâtre et ne sont que racontées sur la scène, chose qui donne beaucoup d'importance aux rôles des hérauts et des messagers dans l'ancienne tragédie. Les poëtes, en cela, n'avaient pas seulement en vue le principe d'Horace[2], de dérober aux yeux du public des spec-

[1] Nous renvoyons, pour la comparaison, à Ch. Fr. Hermann, *Disputatio de distributione personarum inter histriones in tragœdiis græcis*. Marburgi, 1840, surtout p. 25 à 31, 60 à 63, et G. Bernhardy, *Grundriss der griech. Litt.* Halle, 1845, t. II, p. 626, 642 à 644, qui diffèrent, l'un et l'autre, de Müller. E. M. (Nous donnons, dans l'Appendice, un résumé de leur théorie, ainsi qu'un extrait de la monographie d'Otfr. Müller sur les *Euménides*, où il traite ce sujet avec plus de détail. K. H.)

[2] Horace, *Art poét.*, 180 et suiv.

tacles sanglants et des événements incroyables, parce qu'ils excitent moins d'horreur ou de doute lorsqu'ils sont racontés. La raison bien plus profonde qui les faisait agir ainsi, c'est qu'en général l'intérêt de la tragédie classique ne s'attache jamais au fait matériel. Le drame qui en constitue le fond est un drame intérieur, moral. Les réflexions, les résolutions, les sentiments, actes de l'âme qui se laissent parfaitement exprimer par la parole, voilà ce que l'on développait sur la scène. Pour le fait extérieur qui, dans la réalité, est presque toujours muet, ou qui du moins ne s'explique pas suffisamment par des paroles, la forme épique du récit reste toujours la meilleure. Aussi les combats singuliers, les batailles, les assassinats, les sacrifices, les funérailles, tout ce qui enfin, dans la mythologie, est accompli par la force des bras, se passe derrière la scène, même lorsqu'on pouvait le représenter sans difficulté. Des exceptions apparentes, comme l'enchaînement de Prométhée ou le suicide d'Ajax sur la scène, ne sont pas des exceptions réelles, et ne font que confirmer la règle, puisque les faits matériels n'y sont placés sur la scène que pour montrer l'état moral de l'âme dans lequel se trouvent Prométhée lorsqu'on lui met les entraves, Ajax avant de se frapper lui-même. D'ailleurs le costume déjà des acteurs tragiques était calculé plus pour un débit oratoire un peu accentué que pour des actions matérielles. La taille bizarrement allongée, le corps rembourré des histrions tragiques aurait eu un air bien maladroit, pour ne pas dire plaisant, dans des combats

et autres actions violentes[1]. Du sublime au ridicule, il n'y avait ici qu'un pas, et la tragédie antique n'eut garde de le faire.

La tragédie des anciens conserva donc, à peu d'exceptions près, plutôt par des raisons intrinsèques que par obéissance à une règle extérieure, l'unité de lieu, et n'eut partant point besoin de mécanisme pour le changement complet des décors, comme cela fut le cas sur le théâtre romain[2]. A Athènes il suffisait, pour les changements nécessaires, des *périactes*, placés aux coins de la scène. C'étaient des machines de la forme d'un prisme trigone qui, par un tour qu'on lui imprimait rapidement, pouvaient montrer une face différente et offrir ainsi une perspective autre du côté que l'on supposait être la direction de l'étranger, ou changer un objet rapproché du côté de la ville[3]. C'est par ce moyen qu'on put opérer, dans les *Euménides* d'Eschyle, le transport de l'action du sanctuaire de Delphes à celui de Pallas sur l'Acropole d'Athènes. Il n'y a nulle part, dans les tragédies conservées, de changement plus important. Lorsqu'il s'y présente des lieux différents, mais rapprochés, la scène si allongée peut très-bien en comprendre plusieurs, d'autant plus que les Grecs n'exigeaient pas du théâtre une imitation fidèle et exacte de la réalité, et qu'une légère indication suffisait

[1] C'était chose fort ridicule à voir, d'après Lucien, *Somnium sive gallus*, 26, lorsque quelqu'un tombait avec le cothurne.

[2] *Scena ductilis* et *versilis*.

[3] Cf. Bernhardy, *l. c.*, p. 626 ; Sommerbrodt, *l. c.*, p. XXI. E. M.

pour diriger leur imagination si mobile dans le sens qu'on désirait. Dans l'*Ajax* de Sophocle, la moitié gauche de la scène représente le camp grec ; la tente d'Ajax, qui doit se trouver au milieu, termine l'aile gauche de ce camp ; à main droite, on voit une forêt solitaire avec une échappée sur la mer ; c'est là qu'Ajax se donne la mort, visible au spectateur, mais inaperçu d'abord du chœur, qui se trouve dans les allées latérales de l'orchestra.

Par contre la tragédie grecque avait à satisfaire à une autre exigence inévitable qui résultait du local seul. Le proscénium ou la scène représente un espace ouvert en plein air ; tout ce qui s'y passe, est public ; dans les épanchements les plus confidentiels, il faut craindre la présence de témoins. Il était cependant indispensable parfois de montrer aux spectateurs une scène qui était confinée dans l'intérieur de la maison, surtout lorsque le plan et l'idée de la pièce exigeait ce qu'on appelle un spectacle tragique, c'est-à-dire un tableau vivant où toute une série de pensées saisissantes était concentrée dans une vue d'ensemble. Des spectacles très-émouvants de ce genre sont, chez Eschyle, Clytemnestre, l'épée sanglante à la main, debout sur les cadavres d'Agamemnon et de Cassandre, ayant sur les bras le vêtement de bain dans lequel elle a enveloppé son malheureux époux ; et, dans le drame suivant de la même trilogie, Oreste exactement au même endroit, où l'on voit encore suspendu le même vêtement de bain, près des cadavres d'Egisthe et de Clytemnestre ; dans

Sophocle, Ajax au milieu des animaux que, dans son délire, il a tués à la place des chefs de l'armée grecque, plongé dans une profonde mélancolie et méditant sur ce qu'il vient d'accomplir dans son égarement. On le voit, ce ne sont pas les faits eux-mêmes, représentés dans leur accomplissement, c'est l'état moral qui résulte du fait accompli, que l'on tenait à mettre sous les yeux du chœur et des spectateurs pour qu'il devînt le sujet de leurs réflexions et de leurs émotions. Pour mettre sur la scène les groupes de ce genre où l'on reconnaît, dans le choix et dans l'ordonnance, tout le génie plastique de l'époque d'un Phidias, et pour montrer ainsi au dehors l'intérieur des demeures, cachées derrière la scène, on se servait des machines qu'on appelait *encycléma* et *exostra*, parce que l'une d'elles se roulait, tandis que l'autre était poussée. Il serait téméraire, avec les renseignements si parcimonieux des grammairiens, de vouloir démontrer avec exactitude leur mécanisme, mais l'effet qu'elles produisaient ressort clairement des tragédies anciennes elles-mêmes. Les portes d'un palais ou d'une tente guerrière s'ouvrent brusquement à deux battants et au même moment une pièce intérieure, complétement visible et distincte, avec toutes ses décorations, se montre sur la scène et y reste, comme centre de l'action dramatique, jusqu'à ce que le progrès de cette action exige de la faire disparaître de la même manière qu'elle avait paru. On peut être certain que ces arrangements et ces effets de scène, loin d'être grossiers et de mauvais goût, répondaient parfaitement

au sentiment du beau et à l'imagination, propres à ce temps, surtout dans les dernières années d'Eschyle et pendant la carrière de Sophocle, alors que des mathématiciens sérieux, tels qu'Anaxagore et Démocrite, avaient commencé, en vue du théâtre précisément, à s'occuper de la perspective et que la peinture de décors d'Agatharque fût devenue un branche particulière de l'art, qui mettait plus de soin qu'on n'en avait mis jusque-là à imiter les objets au moyen de la lumière et de l'ombre et de manière à faire illusion[1].

Le mécanisme à l'aide duquel on faisait monter des figures du sein de la terre ou conduire à travers les airs, ou celui par laquel on imitait l'éclair et le tonnerre, étaient, au temps des trois grands tragiques, suffisamment perfectionnés pour les effets qu'ils voulaient produire. Les pièces d'Eschyle, le *Prométhée* notamment, prouvent qu'on ne lui reprochait pas sans tort une prédilection particulière pour des apparitions fantastiques, des chars ailés et d'étranges hippogryphes sur lesquels entraient en scène des êtres divins, comme Océanos et ses filles.

Telle fut, dans ses parties principales, avec toute sa grandeur originale et sa régularité plastique, le tableau que présentait aux yeux la tragédie grecque. Il n'est pas moins nécessaire, pour entreprendre d'apprécier les poëtes tragiques, d'étudier la forme de la tragédie grecque quant au temps, en d'autres termes, le plan

[1] On appelait cet art σκηνογραφία, quelquefois aussi σκιαγραφία.

général de la composition des divers éléments ; car ici encore il y a bien des choses qui ne peuvent pas s'expliquer par l'idée générale du drame et qu'on ne saurait comprendre qu'en examinant le développement historique, particulier à la tragédie grecque.

La tragédie ancienne se compose d'une union de poésie lyrique et de dialogue dramatique que l'on peut décomposer de différentes manières. On peut opposer le chœur aux acteurs, le chant au discours parlé, les éléments lyriques aux éléments dramatiques. On rencontrera cependant la division la plus féconde, en distinguant d'abord, d'après l'exemple d'Aristote[1], le chant à plusieurs voix du chant et du discours individuel. Le premier revient naturellement au chœur seul, le second au chœur et aux acteurs. Les chants à plusieurs voix du chœur ont une portée particulière et déterminée dans l'ensemble de la tragédie. Ils s'appellent *stasimon*, lorsque le chœur les récitait à un endroit fixe, au milieu de l'orchestra, *parodos*, s'il les chantait pendant qu'il faisait son entrée par les couloirs de l'orchestra ou qu'il se rendait à l'endroit où il se rangeait dans son ordre habituel. La principale différence de la parodos et des stasima consiste en ce que la première commence la plupart du temps par un certain nombre de systèmes anapestiques, ou du moins intercale au milieu des chants lyriques ces systèmes, particulièrement propres à être récités dans une procession ou à une marche. Quant à la signification de ces chants,

[1] *Poétique*, 12.

ce sont généralement des réflexions sur la situation des personnages et sur l'action elle-même ; ils expriment la disposition qu'elles produisent dans des âmes remplies d'un intérêt bienveillant. La parodos motive en même temps l'entrée et la part que le chœur prend à l'action, tandis que les stasima développent cette part dans les formes variées que comporte le progrès de l'action. Comme le chœur dans son ensemble représente, pour nous servir d'une expression très-juste, le *spectateur idéal*, dont la manière de voir doit diriger et gouverner celle du peuple entier, les stasima en particulier servent à maintenir, au milieu du trouble et de l'inquiétude de l'action, le recueillement de l'âme qui semblait nécessaire aux Grecs pour jouir d'une œuvre d'art; ils contribuent à enlever à l'action, s'il est permis de parler ainsi, ce qu'elle a d'accidentel, de personnel, à en faire ressortir, avec d'autant plus de clarté, le sens intime, la pensée qu'elle recèle. Aussi les stasima ne trouvent leur place que dans des sortes de pauses, lorsque l'action a parcouru une certaine phase. Souvent la scène est complétement vide quand on les récite, et si des personnes y sont demeurées, il en survient cependant d'autres qui n'ont point encore pris part à l'action, ce qui donne le temps nécessaire pour le changement du costume et du masque.

Les chants du chœur entier divisent donc la tragédie en certaines parties que l'on peut comparer aux actes du drame moderne et dont les Grecs appelaient la première, celle avant la parodos, le *prologue*, celles entre la parodos et les stasima, les *épisodes*, celle après le

dernier stasimon enfin, l'*exodos*. C'est dans ces chants que le chœur est le plus chœur, si l'on peut s'exprimer ainsi, fidèle à sa mission, d'exprimer en belles et nobles formes les sensations d'une âme pieuse et bien ordonnée. Aussi est-ce cette partie de la tragédie ancienne qui a le plus de ressemblance, pour la forme et pour le fond, avec les produits du lyrisme choral de Stésichore, Pindare et Simonide.

La forme métrique consiste en strophes et antistrophes, rattachées les unes aux autres dans une succession simple, sans complication artificielle, tout comme dans la poésie lyrique chorale, à cette seule réserve que l'on ne conserve pas, d'un bout à l'autre d'un stasimon, le même système de strophes et d'antistrophes : on les varie au contraire après chaque couple; et les épodes ne se trouvent qu'à la fin, comme conclusion du chant entier, et non après chaque couple de strophes, comme cela est le cas dans la poésie lyrique[1]. Ce changement de mesure qui était sans doute souvent accompagné d'une variation dans la mélodie, répondait à une succession de sentiments et d'émotions diverses qui sépare nettement la poésie lyrique dramatique de celle de Pindare. Celle-ci en effet développe une

[1] Les épodes qui se trouvent en apparence au milieu d'un grand chant du chœur, comme dans l'*Agamemnon* d'Eschyle (v. 140 à 159, Dindorf) forment la conclusion de la parodos qui se compose ici de neuf systèmes anapestiques et d'une strophe, antistrophe et épode en mesures dactyliques. Le premier stasimon la suit immédiatement; il se compose de cinq strophes et antistrophes en mètres trochaïques et logaédiques.

seule pensée fondamentale et conserve en somme la même disposition d'âme, le même ton de sentiment depuis le commencement jusqu'à la fin; la poésie lyrique du drame au contraire est susceptible de changements qui font souvent que la fin ressemble fort peu au début; et comment en serait-il autrement lorsqu'à tout moment on reporte son esprit sur ce qui vient de se passer, ou qu'on est dans l'attente de ce qui va arriver, lorsque chacun est tiré dans un sens différent par ses sympathies et par ses antipathies, et que la diversité des intérêts, opposés les uns aux autres sur la scène, agite diversement les esprits de ceux qui composent le chœur? Par contre, la forme rhythmique des différentes parties est généralement moins savante, composée de moins d'éléments hétérogèmes que chez les maîtres de la poésie lyrique chorale; c'est plutôt le développement d'un motif unique avec de légères variantes. On dirait qu'on entend se précipiter en ligne droite le puissant fleuve du chant ému qui chez Pindare serpente par des voies savamment détournées pour exprimer les pensées délicates et profondément méditées du poëte. Sans entrer dans le sujet si vaste et si difficile de la construction rhythmique des chants lyriques et des chants tragiques, observons cependant que les tragiques emploient aussi pour leurs mesures si étonnamment variées à côté de l'*eidos* de Pindare, la poésie lyrique des Ioniens et des Éoliens, et qu'ils suivent, dans la composition des strophes et des vers, des lois fort diverses qui exigeraient pour être

expliquées une étude approfondie de toutes les finesses de la théorie métrique.

Par les pauses que donnent ces chœurs à pleine voix, la tragédie est divisée, ainsi qu'il a été dit, en prologue, épisodes et exode. Le nombre, l'étendue et la composition de ces parties admettent une variété étonnante. Aucune mesure extérieure du genre de celle que prescrit Horace[1], n'astreint à des limites déterminées le développement naturel du plan dramatique. Il y a plus ou moins de ces chants de chœurs suivant qu'une action parcourt des degrés plus ou moins nombreux qui provoquent des méditations sur les passions humaines ou sur les lois du destin qui règnent dans les événements. Ceci dépend à son tour de la nature de l'action dramatique et du nombre des personnes qui y prennent part. Sophocle a composé tantôt des tragédies compliquées avec de nombreux degrés dans l'action et beaucoup de rôles individuels, telles que l'*Antigone*, qui se divise en sept actes, tantôt des tragédies simples dans lesquelles l'action ne parcourt qu'un très-petit nombre de phases, développées avec soin, comme le *Philoctète* qui ne contient qu'un seul stasimon et qui se compose par conséquent de trois actes en comptant le prologue. Des parties étendues d'une tragédie peuvent se dérouler sans une de ces pauses, et partant former un seul acte. Dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, le chant, si rempli de sinistres pressentiments,

[1] *Ars poet.*, 189 et suiv. :

Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quæ posci vult et spectata reponi.

que le chœur débite avant les prophéties de Cassandre, est le dernier stasimon[1] ; ces prophéties touchent de si près à leur accomplissement par la mort d'Agamemnon, et l'émotion qu'elles produisent offre si peu de satisfaction morale qu'il n'y a plus de place pour un stasimon. Dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, le premier chant d'ensemble du chœur, c'est-à-dire la parodos, n'a lieu qu'après la scène où Thésée a promis à Œdipe accueil et protection dans l'Attique[2] ; jusque-là le chœur, balancé entre l'horreur que lui inspire le maudit, et la pitié qu'il ressent pour celui qui a été tant éprouvé, craignant beaucoup de lui d'abord, puis en espérant de grandes choses, s'est trouvé lui-même dans un mouvement inquiet et n'a pas encore pu gagner le calme et le recueillement qui lui permettraient de reconnaître la main de la divinité dans tous les événements dont il est témoin.

Quant à la composition des épisodes ou actes, les éléments dramatiques et lyriques peuvent s'y fondre bien plus intimement que dans les chants dont il a été question jusqu'ici. Partout où la parole ne sert pas les besoins de l'intelligence, partout où elle exprime des sentiments, où elle est provoquée par l'impulsion irrésistible de profondes émotions de l'âme, elle devient lyrique, elle devient chant. Ces chants qui ne sont pas placés entre les phases diverses des actions, qui font

[1] V. 975 à 1032. Dindorf.

[2] V. 668 à 719. Dindorf. Plutarque (*an seni sit gerenda respublica*, 3) appelle ce chant la πάροδος de l'*Œdipe à Colone*.

eux-mêmes partie de l'action en déterminant la volonté de l'acteur, peuvent appartenir soit aux personnages de la scène, soit au chœur, soit enfin à tous les deux en même temps, quoiqu'il faille se garder de songer ici à un chant de plusieurs voix. Le dernier de ces genres est le plus important, et il eut sans doute déjà sa place marquée dans l'ancienne tragédie lyrique.

Le nom de ces chants, communs aux personnages de la scène et du chœur, est *commos*, mot qui, en réalité, a la signification de *planctus*, plainte funèbre. La plainte, dans des cas de mort ou de maladie grave, est donc la forme première dont est sorti ce genre de chants. Aussi l'intérêt profond qu'inspirent les souffrances des acteurs, reste-t-il toujours le sujet principal du commos, bien qu'on puisse y joindre l'intention de pousser à une action ou simplement de faire mûrir une résolution. Souvent les commoi occupent des parties considérables d'une tragédie, surtout chez Eschyle, dans les *Choéphores*[1], par exemple, et les *Perses*[2]. Ces grands tableaux de deuil et de souffrance, de misère morale et matérielle sont un élément capital de l'art tragique des anciens. C'est là que trouvent leur place les grands systèmes de strophes et d'antistrophes savamment entrelacées qui, grâce aux mouvements combinés des personnages du chœur et de la scène, avaient à la représentation une clarté et pro-

[1] Eschyle, *Choéphores*, v. 306 à 478.

[2] Eschyle, *Perses*, v. 907 à 1076. Toute l'exode est un commos.

duisaient un effet qui nous échappent nécessairement à la simple lecture.

Une sorte de variété du commos est celle des scènes où l'un des côtés paraît dans une exaltation lyrique, tandis que l'autre communique ses pensées dans la forme ordinaire du dialogue. Le contraste que cela produit, donne lieu, déjà chez Eschyle, à des scènes fort émouvantes, comme dans l'*Agamemnon* et les *Sept Chefs contre Thèbes*[1]. Mais le chœur, assailli intérieurement par des sentiments violents et variés, peut aussi se livrer à une conversation lyrique avec lui-même. Cela forme alors un genre particulier de chants où il est facile de reconnaître les voix diverses, à ce qu'il y a de brisé, de répété, de contradictoire dans les idées. On trouve chez Eschyle, les commentateurs anciens l'ont déjà remarqué[2], des chants étendus de ce genre où l'on distingue toutes les voix du chœur ou du moins un grand nombre d'elles. Les tragiques suivants n'ont probablement employé des chants de cette espèce qu'en les rattachant à

[1] Eschyle, *Agamemnon*, v. 1069-1177, où l'émotion lyrique passe peu à peu de Cassandre au chœur; *Sept Chefs contre Thèbes*, v. 369 à 708, à peu près tout l'épisode. Cf. les *Suppliantes*, v. 346 à 437.

[2] V. les scholies des *Euménides* d'Eschyle, 139, et des *Sept*, 94. Voici quelques exemples de ce genre; *Eumen.*, 140-177, 254-275, 777-792, 836-846; *Sept contre Thèbes*, 77-181; *Suppliantes*, 1019-1074. Les éditions indiquent souvent ces voix isolées par des *hémichories;* mais la séparation du chœur en deux moitiés (chez Pollux, διχορία) n'a lieu que rarement dans des circonstances particulières, comme dans les *Sept* d'Eschyle, v. 1066, ou dans l'*Ajax* de Sophocle, v. 866.

des commoi et ne permettent que rarement à des voix isolées de se détacher du chœur[1].

Lorsque le chœur fait son entrée dans l'orchestra, non avec un chant à pleine voix, ni en rangs ordonnés, mais en lignes irrégulières et en faisant entendre un chant qui a de l'affinité avec le commos et qu'exécutent des voix diverses; il faut distinguer une parodos double, la *parodos commatique*, qui accompagne cette entrée désordonnée, et une autre, semblable au stasimon, que le chœur débite dans son ordre régulier. C'est ce qu'on rencontre dans les *Euménides* d'Eschyle et dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle[2]. Les tragiques ont en outre intercalé des chants de chœur isolés de petites dimensions que les anciens distinguent expressément des stasima[3] et qu'il conviendrait d'appeler des *hyporchemata*[4]. Ces chants qui expriment un sentiment exalté, enthousiaste, étaient accompagnés de danses animées et expressives, d'un caractère bien différent de celui de la grave emmélia. C'est surtout Sophocle qui excellait à placer aux endroits convenables ces chants accompagnés de danses, afin de fortement mar-

[1] Comme dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, v. 117 et suiv.; Euripide, *Ion*, v. 184 et suiv.

[2] Dans les *Euménides* d'Eschyle, l'expression χορὸν ἅψωμεν (v. 307) signifie cette ordonnance régulière du chœur.

[3] V. les scholies des *Trachiniennes* de Sophocle, v. 205. Des chants de cette catégorie se trouvent encore dans *Ajax*, 693, *Philoctète*, 391, 827.

[4] Cette dénomination se rencontre chez Tzetzès, περὶ τραγικῆς ποιήσεως, Cramer, *Anecdot.*, t. III, p. 346.

quer le sentiment qui domine à ce moment de la pièce et qui va disparaître[1].

D'un autre côté, les acteurs eux-mêmes ont également leurs parties lyriques que l'on appelait généralement ἀπὸ σκηνῆς et qui sont ou partagées, en forme de dialogues, entre plusieurs personnes, ou bien débitées par des acteurs seuls. Ces airs un peu étendus, appelés *monodies*, sont un des éléments principaux des tragédies d'Euripide[2]. C'est presque toujours le protagoniste qui dans ces chants s'abandonne sans réserve à ses émotions passionnées. Comme la loi de la répétition de certaines mélodies et de certains rhythmes ne saurait s'appliquer à la libre expansion et à la marche irrégulière de ces épanchements passionnés, le système des anti-strophes y disparaît de plus en plus ; à leur place se glissent ces combinaisons de rhythmes, arbitraires, libres et capricieuses, comme celles des derniers dithyrambes, et qu'on appelait ἀπολελυμένα. Le système savant de formes régulières auquel l'art ancien, et sur-

[1] Il est cependant difficile de distinguer les hyporchèmes des chants du genre commatique; car il n'est pas probable que le chœur entier y chantât et dansât en même temps. Dans les chants commatiques d'Eschyle (*Sept contre Th.* surtout dans le premier v. 78 à 108), un danseur du nom de Télestès, sans doute l'*hégémon* du chœur, représentait par une danse mimique les scènes guerrières qui formaient le sujet de la pièce. Athénée, I, p. 22, a.

[2] Aristophane (*Grenouilles*, 944) dit de lui qu'il ἀνέτρεφεν (la tragédie) μονῳδίαις Κηφισοφῶντα μιγνύς. Ce Céphisophon fut le principal acteur d'Euripide, d'après Thom. Mag., *Vita Eurip.* Cf. aussi *Grenouilles*, 874. (On le disait aussi amant de la femme d'Euripide. Voy. les scholies des *Grenouilles* au vers 1408. K. H.)

tout l'art de la première époque, soumet invariablement l'expression du sentiment et de la passion, se trouve ici pour ainsi dire brisé par le débordement violent des instincts et des appétits humains; il s'y rétablit une sorte de liberté naturelle.

Quant au détail des formes rhythmiques, il suffit à notre but d'observer que, pour ces chants individuels des personnages du chœur et de la scène, tout aussi bien que pour les chants d'ensemble, on pouvait se servir de toute la poésie lyrique antérieure. En général toutefois on ne trouvait guère applicables qu'aux stasima et à la parodos celles de ces formes dont le caractère est la gravité et la solennité : tandis que dans les chants individuels on laissait généralement dominer les mesures plus légères, plus souples et plus animées qui se prêtaient davantage à exprimer la passion et l'émotion violente. Les rhythmes de l'harmonie dorienne que l'on connaît par Pindare, ne se trouvent par conséquent que dans les stasima, et non dans les commoi, ni dans les chants ἀπὸ σκηνῆς qui n'admettraient d'ailleurs, dans aucune de leurs parties, le caractère de cette harmonie[1]. Les *dochmies*[2] au contraire, grâce à leur mouvement rapide et à l'antipathie apparente de leurs éléments, sont

[1] Plutarque, cependant, *de Musica*, 17, dit que des τραγικοὶ οἶκτοι, c'est-à-dire des κομμοί, furent autrefois composés dans l'harmonie dorienne; mais cela se rapporte évidemment aux tragiques antérieurs à Eschyle.

[2] La forme fondamentale est, on le sait, ⏑–́ –́ ⏑–́, composition antispastique où les arses de la partie trochaïque et de la partie ïambique se rencontrent.

on ne peut plus propres à peindre l'émotion la plus vive. La grande variété de formes que l'on peut en tirer, se prête tout autant à l'expression d'une inquiétude tumultueuse qu'à celle d'une profonde mélancolie; et la tragédie n'a pas de forme qui lui soit plus particulière et qui caractérise mieux toute sa nature. On ne peut guère établir une différence certaine entre les formes métriques des commoi et des chants de scène : on sait seulement par Aristote que certaines harmonies étaient propres aux personnages de la scène, parce qu'elles comportaient une énergie particulière dans le pathétique, plus conforme aux héros et aux héroïnes qui souffrent et qui agissent, qu'au chœur qui ne fait que s'intéresser à leurs souffrances et à leurs actions[1].

Tous les chants décrits jusqu'ici sont de nature musicale, ce que les anciens appelaient μέλη. On les chantait réellement avec accompagnement d'instruments, parmi lesquels dominaient tantôt la cithare et la lyre, tantôt la flûte. D'autres morceaux appartiennent à ces genres moyens entre le chant et le simple discours, dont il a été parlé à propos du débit rhapsodique de l'épopée (ch. IV), de l'élégie (ch. X) et de l'ïambe. Les systèmes anapestiques, prononcés tantôt par le chœur, tantôt par les personnages de la scène, mais presque toujours accompagnés d'un mouvement de marche, en allant et en venant, en faisant cortége ou en saluant les acteurs, rappellent les chants de marche spartiates (Ch. XIV) : il

[1] Aristote, *Problèmes*, XIX, 48.

est également difficile de se les représenter comme débités d'après des mélodies fixes ou comme des discours ordinaires. La tragédie des premiers temps les prête, par grandes masses et comme partie de la parodos, au chœur qui fait son entrée en ordre et par rangs. Quelquefois les personnages de la scène récitent des hexamètres, lorsqu'il s'agit d'importantes révélations ou de graves réflexions où la dignité et la majesté, particulières à cette mesure solennelle, produisaient beaucoup d'effet[1]. Même les vers trochaïques ordinaires qu'on employait dans le dialogue, admettaient un débit presque pompeux, et surtout une gesticulation assez vive pour se rapprocher de la danse.

Nous voici arrivés aux épisodes. Dans cette partie de la tragédie ce n'est plus le sentiment qui domine comme dans celles que nous avons vues jusqu'ici, mais bien la raison qui, au service de la volonté, essaie de se soumettre les choses extérieures et de déterminer les idées d'autrui, d'après celles qui sont propres à l'individu. Cet élément fut dans l'origine celui qui avait le moins d'importance. Ce n'est que très-lentement que le simple récit s'est transformé en cette multiplicité de styles que montre la tragédie. Le chœur n'est pas plus ici que dans les chants, opposé aux personnages de la scène : il est pour ainsi dire acteur lui-même ; mais il va de soi, qu'à peu d'exceptions près[2],

[1] V. Sophocle, *Philoctète*, 839 ; Euripide, *Phaeton*, *fragm*. e cod. Paris. P. 65.

[2] Comme dans Eschyle, *Perses*, 154. Χρεὼν αὐτὴν πάντας μύθοισι πρὸςαυδᾶν.

il ne peut pas soutenir à plusieurs voix les conversations dans lesquelles il s'engage avec les personnages de la scène ; il parle par la bouche de son chef. Chez Eschyle seul, et très-rarement même chez lui, les choreutes parlent entre eux, comme dans l'*Agamemnon* où les douze personnages du chœur donnent leurs voix comme s'ils étaient autant d'acteurs[1]. Il est plus rare encore qu'ils expriment individuellement et dans la forme du dialogue leurs opinions relativement à un personnage de la scène[2]. Dans l'ordonnance du dialogue on est encore frappé de cette remarquable tendance à la régularité et à la symétrie qui caratérise l'art antique. Les opinions et les volontés opposées qui sont en conflit les unes avec les autres, sont pesées comme sur une balance jusque dans l'étendue matérielle des phrases; vers la fin seulement, une expression un peu plus forte fait pencher la balance d'un côté. De là ces scènes, souvent achevées avec tant d'art, où vers à vers se succèdent comme des coups de marteau et qu'on appelait des *stichomythies* ; et ces autres où l'on opposait de la même façon les unes aux autres des couples de vers, quelquefois même des séries plus considérables encore. Souvent on va jusqu'à mesurer sévèrement et à équilibrer strictement l'étendue et la division de scènes entières qui se com-

[1] Eschyle, *Agamemnon*, 1346 à 1371. Les trois vers trochaïques qui précèdent et qui servent d'introduction à la délibération, sont prononcés clairement par les trois premiers du chœur.

[2] Eschyle, *Agamemnon*, 1017 à 1113.

posent de dialogues et de parties lyriques et qui font ainsi l'effet de strophes et d'antistrophes[1].

La mesure de ces parties de la tragédie classique était dans l'origine, nous l'avons déjà dit, le tétramètre trochaïque qui, dans les œuvres accomplies de l'art tragique qui nous sont conservées, ne se rencontre que dans les discours, animés d'une passion véhémente ; souvent des tragédies entières n'en contiennent point. Les *Perses* d'Eschyle, probablement la tragédie la plus ancienne que nous possédions, est aussi celle qui a encore le plus de parties trochaïques. Le trimètre ïambique, par contre, qu'Archiloque avait créé pour s'en faire une arme de colère et de satire, devint, grâce aux changements ingénieux qu'on lui fit subir sans en altérer le caractère fondamental, la forme métrique la meilleure pour le discours énergique, vif et pourtant réfléchi[2]. Chez Eschyle cependant, il est encore beaucoup plus éloigné

[1] Comme dans l'*Électre* de Sophocle, où les vers 1398 à 1421 et ceux 1422 à 1441 correspondent les uns avec les autres. (V. à ce sujet les recherches très-remarquables de M. Henri Weil, publiées dans les *Neue Jahrb. für Philol.*, 1859, II, p. 721 et suiv. et dans le *Journal général de l'Instruction publique*, 1860. N° 24, 25 et 26. Ce travail nous paraît n'avoir pas obtenu l'attention qu'il aurait méritée. Le passage d'Otfr. Müller qu'on vient de lire dans le texte a évidemment inspiré à M. Henri Weil l'idée première de ses belles recherches. K. H.)

[2] *Hunc* dit Horace de l'ïambe,

Hunc socci cepere pedem grandesque cothurni,
Alternis aptum sermonibus, et populares
Vincentem strepitus, et natum rebus agendis.

A. P. 80-82. K. H.

de la prose ou, pour mieux dire, au-dessus d'elle, que chez ses successeurs ; l'accent solennel des syllabes longues qu'il accumule, la coïncidence régulière de la ponctuation avec les fins de vers, qui fait ressortir plus nettement chacun d'eux, lui conservent encore pleinement le caractère poétique. Les successeurs n'ont pas seulement donné une forme plus variée, souvent aussi plus légère et plus rapide à la structure de chacun des vers ; au moyen des fréquents enjambements dont ils usaient, ils les ont aussi plus coupés et reliés les uns avec les autres par les fins et les commencements de phrases ; tout cela produisait l'effet d'un discours moins entravé, plus libre et plus naturel dans ses allures.

Tels sont les formes et les matériaux dont le poëte tragique avait à se servir pour réaliser les créations de son génie. Nous avons contemplé et analysé un à un ce que l'on pourrait appeler les outils de Melpomène et nous pourrions maintenant hasarder quelques pas de plus pour pénétrer dans l'atelier intime des pensées et des sentiments tragiques ; nous pourrions essayer de démontrer la loi générale qui domine la structure idéale de toute véritable tragédie, en prenant pour point de départ la célèbre définition d'Aristote : « La tragédie est la représentation d'une action grave, complète, d'une certaine grandeur et qui produit par la pitié et la crainte la purification de ces deux passions et de passions semblables [1]. » Comment le démontrer cependant

[1] Aristote, *Poétique*, 6 : Μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης...., δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων

sans examiner le plan et le sujet des diverses tragédies d'Eschyle et de Sophocle ? Il sera donc utile de considérer d'abord le caractère particulier d'Eschyle, tel que nous le révèlent sa vie et sa poésie.

CHAPITRE XXIII

ESCHYLE

Eschyle, fils d'Euphorion, du village athénien d'Éleusis, naquit, d'après le renseignement le plus digne de créance[1], dans la quatrième année de la 63e ol. (A. C. 525). Il avait donc trente-cinq ans lors de la bataille de Marathon, quarante-cinq lors de celle de Salamine, et il est du nombre des Grecs qui ne furent pas seulement témoins de ces événements, les plus grands de leur histoire nationale, mais qui y furent aussi acteurs, et acteurs pleins de patriotisme et d'enthousiasme. Son épitaphe ne parle que de la gloire qu'il avait acquise dans le combat de Marathon; elle ne mentionne pas même

παθημάτων κάθαρσιν. (Otf. Müller adopte ici l'interprétation si simple et si évidente que Lessing donna le premier de ce passage. Cette interprétation qui fit toute une révolution dans la critique moderne, n'est cependant pas encore unanimement adoptée. Voy. Lessing, *Gesammelte Werke*. Vol. VII, p. 125 et suiv. K. H.)

[1] La fameuse inscription chronologique de l'île de Paros, où l'on indique l'année de sa mort et son âge, ce qui permet de computer l'année de sa naissance.

ses victoires poétiques[1]. Eschyle est donc bien de la génération des *marathonomaques*, dans le sens que donnait à ce mot le temps d'Aristophane ; il est un de ces Athéniens de vieille roche, patriotes et héros dont l'âme virile et inébranlable renfermait les germes de toute cette grandeur et de toute cette beauté par lesquelles Athènes surprit et éblouit le monde immédiatement après les guerres médiques.

Eschyle, comme presque tous les grands maîtres de la poésie dans l'antiquité, était poëte de profession. Il avait choisi pour carrière l'exercice de l'art tragique, qu'il considérait comme sa vocation. Cet exercice se rattachait à une fonction matérielle, celle de préparer les chœurs pour les fêtes du culte. Les poëtes tragiques, tout comme les poëtes comiques, étaient tout d'abord *maîtres de chœur* (χοροδιδάσκαλοι). Lorsque Eschyle voulait faire représenter une œuvre tragique, il était obligé de s'adresser, en temps opportun, à l'archonte qui présidait les fêtes de Dionysos[2], et d'en solliciter un chœur. Si ce magistrat avait en lui une confiance suffisante, il lui donnait le chœur, c'est-à-dire il lui assignait un des chœurs que réunissaient, entretenaient et équi-

[1] Cynégire, le guerrier enthousiaste de Marathon, passait pour être un frère d'Eschyle. En tout cas, son père s'appelait également Euphorion Hérodote, VI, 114, avec les notes de Valkenaer). Aminias, par contre, qui commença la bataille de Salamine, ne peut guère avoir été frère d'Eschyle, puisqu'il était du dème de Pallène, tandis qu'Eschyle était d'Éleusis.

[2] Pour les grandes Dionysiaques, c'était le premier archonte (ὁ ἄρχων κατ' ἐξοχήν), pour les Lénéennes, le second, *basileus*.

paient, au nom des tribus ou phyles du peuple, de riches et ambitieux citoyens, que l'on qualifiait de *choréges*. Dès lors la fonction principale du poëte consistait à exercer ce chœur à toutes les danses et à tous les chants qu'il devait exécuter dans la pièce, et, dans ces circonstances, Eschyle, assure-t-on, n'avait pas encore recours à un maître de ballet. Il ordonnait et dirigeait tout lui-même. A cet égard le poëte tragique avait absolument le même rôle que le poëte lyrique, l'auteur de dithyrambes en particulier, qui recevait et qui instruisait de la même façon son chœur dithyrambique. Seulement le dramaturge avait encore à s'occuper des acteurs, soudoyés, non par le chorége, mais directement par l'État qui les assignait, d'après le sort, au poëte, à moins que celui-ci n'eût déjà des acteurs attachés à sa personne et qui avaient étudié ses pièces, ainsi que le firent pour Eschyle Cléandre et Myniscos. L'étude, la répétition de la pièce passa toujours pour la chose principale, pour la partie publique et officielle de l'affaire. Celui qui portait ainsi sur la scène une pièce inédite, recevait les récompenses promises par l'État, et le prix, lorsqu'elle l'emportait au concours. Celui qui l'avait composée dans le recueillement de la solitude n'avait, en droit, rien à réclamer dans la publicité[1].

Tout cela prouve jusqu'à quel point l'exercice de l'art tragique était une vocation de la vie entière, et

[1] On a ici brièvement développé cette manière de voir, assurément fort naturelle et suffisamment fondée, pour résoudre plus tard quelques difficultés dans la vie d'Aristophane.

qu'avec la grande fécondité des poëtes anciens, il devait réclamer tout leur temps et toute la force de leur esprit. On avait d'Eschyle soixante-dix drames, non compris, à ce qu'il paraît, les drames satyriques[1]. Ils tombent tous dans la période écoulée entre la première année de l'ol. 70e (500 A. C.), époque à laquelle le poëte, âgé de vingt-cinq ans, se mesura, pour la première fois, dans le concours tragique, avec Pratinas — c'est à cette occasion que s'écroulèrent, dit-on, les anciens échafaudages — et la première année de l'ol. 81e (456 A. C.), année de sa mort en Sicile. Il composa donc soixante-dix tragédies dans l'espace de quarante-quatre ans. Quel fut le mérite de ces pièces, le seul fait qu'Eschyle remporta treize fois le prix[2], le prouve suffisamment; car, comme il se présentait à chaque concours avec trois tragédies à la fois, il en résulte que plus de la moitié de ses ouvrages furent jugés meilleurs que ceux de ses compétiteurs, parmi lesquels se trouvaient des poëtes de la valeur de Phrynichos, de Chérilos, de Pratinas, et du jeune Sophocle[3], qui lui avait pour-

[1] Dans le passage tant discuté de la *Vita Æschyli*, il faut lire sans doute : ἐποίησε δράματα ἑβδομήκοντα καὶ ἐπὶ τούτοις σατυρικά· ἀμφίβολα πέντε. « Il compte soixante-dix drames et en outre des drames satyriques : cinq en sont douteux. » Les titres conservés des pièces d'Eschyle, y compris les drames satyriques, se montent à quatre-vingt-huit.

[2] D'après la *Vita*. Pour la première fois Ol. 73e, 4, d'après le *Marmor Parium*.

[3] Le compte devient un peu incertain par le fait que le fils d'Eschyle, Euphorion, gagna encore, après la mort de son père, quatre

tant, dès sa première apparition, disputé avec succès la couronne tragique (ol. 77[e], 4, 468 A. C.).

Eschyle, venons-nous de dire, composait, pour chaque concours auquel il se présentait, trois tragédies auxquelles s'ajoutait, ainsi qu'il a été dit plus haut, un drame satyrique. Il se conformait en cela à une coutume qui s'était probablement formée avant lui déjà, et qui se maintint à Athènes aussi longtemps que la tragédie. Ce qui distingue cependant Eschyle de ses successeurs, c'est que les trois tragédies formaient chez lui un ensemble, réuni par le sujet et le plan[1], tandis que Sophocle commença le premier à opposer trois tragédies isolées à autant de pièces de ses rivaux[2]. De quelle manière cela avait-il lieu? Comment pouvait-il se faire que le lien de la composition trilogique fût à la fois assez étroit pour donner une véritable unité aux trois pièces, et assez lâche pour permettre que chaque pièce, prise isolément, eût sa conclusion et causât une certaine satisfaction? Nous ne pourrions le comprendre si le sort ne nous avait con-

prix avec des pièces que lui avait léguées son père, sans les avoir fait représenter. Suidas, au mot Εὐφορίων. Douze tragédies, sur les soixante-dix, tombent donc probablement après Ol. 81[e], 1. Il ne faut cependant pas déduire ces quatre victoires des treize premières, puisque Euphorion fut publiquement proclamé vainqueur, quoiqu'on sût fort bien que les tragédies étaient composées par Eschyle lui-même.

[1] V. des opinions moins absolues dans G. W. Nitzsch, *Die Sagenpoesie der Griechen*, p. 636 à 660. E. M.

[2] Tel est le sens de δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τριλογίαν. V. Suidas, Σοφοκλῆς.

servé dans l'*Agamemnon*, les *Choéphores* et les *Euménides* une trilogie d'Eschyle. Nous remettons donc toutes les explications ultérieures sur la composition trilogique à l'analyse succincte que nous donnerons de ces pièces, et nous allons aborder aussitôt les différentes œuvres du poëte qui nous ont été conservées.

Malheureusement aucun des ouvrages de la première moitié de la carrière d'Eschyle n'est venu jusqu'à nous; tous ceux que nous possédons sont postérieurs à la bataille de Salamine. Il y avait sans doute dans les travaux de jeunesse du poëte peu d'attraits pour le goût des Grecs alexandrins : pour nous, la possession d'un ouvrage de cette époque serait inappréciable. La plus ancienne des pièces qui nous sont conservées est très-probablement celle des *Perses*, représentée dans la quatrième année de la 76ᵉ ol. (A. C. 472), pièce unique dans son genre, qui, telle que nous la possédons, semble tout d'abord plutôt une cantate de deuil sur les désastres des Perses qu'un drame tragique. Cette appréciation ne subsiste pas toutefois, pour peu qu'on ait égard à la composition trilogique, qui se trahit jusque dans la forme actuelle du drame.

Voici en deux mots le plan des *Perses* d'Eschyle. Le chœur, composé des hommes les plus marquants de l'empire perse, dans les mains desquels Xerxès a laissé l'administration du pays pendant son absence, célèbre dans un chant d'entrée la puissance et les forces immenses de l'armée perse; mais il exprime en même temps l'appréhension de voir périr toute la jeunesse mâle de

l'Asie, qui est partie pour la guerre : « Car, dit-il, quel est le mortel qui puisse échapper à l'illusion séduisante de la divinité? » Le premier chant au repos (*stasimon*) qui suit immédiatement[1], peint avec des accents déjà plus émus le deuil qui s'étendrait sur le pays si l'armée devait ne pas retourner. Le chœur s'apprête à délibérer, lorsque paraît Atossa, mère de Xerxès, veuve de Darios, pour raconter le songe de mauvais augure qui vient de la remplir de sinistres pressentiments. Le chœur lui conseille de supplier les dieux pour qu'ils détournent les malheurs qui menacent, mais surtout d'honorer par des sacrifices funèbres l'esprit de Darios et d'en solliciter la bénédiction et le salut. Pendant qu'il répond à ses questions sur Athènes et la Grèce en lui donnant les renseignements les plus caractéristiques sur la différence des deux nations, un messager arrive de Grèce, et, après les premières annonces générales du malheur et les lamentations du chœur, déroule un tableau magnifique de la bataille de Salamine, avec toutes ses conséquences si funestes pour l'armée perse. Atossa, quoique tout soit perdu pour le moment, se décide à suivre le conseil du chœur, dans l'espoir qu'il pourra en résulter quelque salut pour l'avenir. Dans son second stasimon, le chœur s'arrête à la pensée de voir l'Asie dépeuplée, et les nations asservies secouer le joug. Dans l'épisode suivant, les sacrifices funèbres se transforment en une évocation en règle de Darios. Le chœur, pendant les liba-

[1] A partir du vers 114, où la mesure trochaïque remplace les vers ioniques.

tions d'Atossa, invoque, dans des chants du genre commatique, pleins d'émotion et de chaleur, Darios, le souverain sage et heureux, le père de son peuple, lui qui, seul, pourrait donner aide et conseil : il le supplie de paraître sur le tombeau. Il paraît, en effet, pour apprendre d'Atossa, car le respect et la crainte enchaînent la langue du chœur, tout le malheur de l'empire. Il y voit aussitôt « l'accomplissement prématuré » des oracles, accomplissement qui aurait été ajourné pour longtemps encore, si Xerxès, par son outrecuidance, ne l'avait attiré lui-même. « Mais, lorsque l'homme pousse lui-même, le Dieu aussi met la main à l'œuvre. » Il considère la construction du pont sur l'Hellespont comme une entreprise contraire à la volonté des dieux, et comme le motif principal de leur colère : aussi prédit-il, d'après les oracles à lui connus qui s'accompliront tous désormais à cause des sacriléges qu'on a commis, la destruction, dans la bataille de Platée, de l'armée restée en Grèce. L'anéantissement de leur puissance en Europe est un avertissement que Zeus donne aux Perses, afin qu'ils se contentent de ce qui leur est assigné, la domination de l'Asie. Le troisième stasimon, qui termine cet acte, peint la puissance que Darios sut acquérir sans marcher en personne contre la Grèce, et sans franchir l'Halys, et il oppose à cette conduite si sage tout le malheur que la divinité n'a envoyé à la Perse que parce qu'elle a violé ces principes. Au troisième acte, Xerxès paraît en personne, fugitif, ses vêtements royaux déchirés et en lambeaux : un commos fort étendu, savante repré-

sentation orchestrique et musicale du désespoir de Xerxès, partagé par le chœur, termine le tout.

On voit facilement par cet aperçu que ce n'est pas la peinture des vainqueurs, mais l'évocation et l'apparition de Darios qui forme le nœud de l'action, qui lui donne son unité, et qui exprime l'idée principale de la pièce. L'outrecuidance et l'étourderie de Xerxès ont hâté l'accomplissement des antiques oracles : elles ont fait que la destinée qui planait sur l'Asie et l'Hellade, s'est réalisée au détriment de la puissance perse. Les oracles que Darios cite, sans en indiquer la teneur, nous les connaissons par Hérodote. C'étaient de prétendues sentences de Bacis, de Musée et d'autres qu'Onomacrite, le compagnon des Pisistratides, avait fait connaître à la cour de Perse, en les défigurant, il est vrai (V. c. XVI). Ces oracles parlaient du pont jeté sur l'Hellespont, de la dévastation des temples grecs, de la destruction d'une grande armée de barbares en Grèce : ils se rapportaient évidemment en partie à des événements légendaires; mais on les appliqua alors, comme cela arrivait si souvent, aux événements du jour[1]. Or, nous savons par une *didascalie* qu'à la représentation, les *Perses* étaient précédés d'une pièce intitulée *Phinée*. Il suffit, pour avoir la clef de l'organisme intime de toute cette composition poétique, d'observer que, d'après les mythologues, Phinée accueillit les Argonautes pendant leur expédition de Colchis, et qu'il leur

[1] Voy. Hérod., VII, 6; IX, 42, 43.

annonça en même temps, en sa qualité de devin, les aventures qu'ils auraient encore à subir. Nous avons déjà vu qu'une des idées dominantes alors fut celle d'une lutte ancienne entre l'Asie et l'Europe qui, se développant par actes, comme un drame, prend des proportions de plus en plus grandes (V. c. XIX). On ne peut douter qu'Eschyle la rappela aussi dans les prédictions de Phinée, et qu'il traita l'expédition des Argonautes comme le prélude de combats plus grands entre l'Asie et l'Europe. Il n'est pas nécessaire de développer davantage les autres combinaisons mythiques que le poëte a pu y utiliser. Ce qui a été dit suffit pour démontrer le lien et l'idée fondamentale de toute la trilogie.

Cette idée se trahit aussi très-clairement dans la troisième pièce, le *Glaucos Pontios*[1]. Les fragments conservés montrent que ce génie marin dont les pérégrinations et les apparitions sur diverses côtes étaient en Grèce l'objet de toutes sortes de contes, y racontait un voyage qu'il avait fait en Italie et en Sicile, en partant d'Anthédon et en passant par la mer Égée, et par celle d'Eubée. C'était Himéra surtout qui jouait un rôle principal dans cette

[1] Il est vrai que l'argument des *Perses* appelle Glaucos Ποτνιεύς; mais comme on confond souvent ces deux pièces d'Eschyle, le *Glaucos Pontios* et le *Potnieus*, l'hypothèse de Welcker n'est certainement pas trop hardie quand il propose de lire ici comme ailleurs *Glaucos Pontios*. (V. Welcker, *die Griech. Tragödien*, I, p. 31. G. Hermann a le premier établi le sujet de ces deux pièces. (*Opuscula* II, p. 59.) Conf. Droysen, dans sa traduction d'Eschyle, p. 272 et 517, Nitzsch. *Sagenpoesie*, p. 579, et Gruppe, *Ariadne*, p. 81 et suiv. V. d'ailleurs notre append. K. II.)

narration, et on sait qu'Himéra était la ville où l'armée des Grecs de Sicile avait repoussé, le jour même de la bataille de Salamine, les tentatives de conquête des Carthaginois. Eschyle avait ainsi la meilleure occasion de mettre en rapport intime avec la bataille de Platée cet événement que l'on considérait comme le second des hauts faits qui sauvèrent la Grèce du joug des barbares. Le drame se passait, en effet, à Anthédon, en Béotie, où, d'après la fable, Glaucos avait vécu en pêcheur. Il est d'ailleurs permis de supposer que cette peinture de la destruction des Carthaginois était déjà préparée dans le *Phinée*, qui pouvait fort bien associer les Phéniciens aux Perses dans ses oracles sur les combats de l'Asie et de l'Hellade.

Eschyle se montre, dans cette trilogie, aussi ami des Grecs de Sicile que de ses compatriotes d'Athènes. Les relations qui unissaient Eschyle à des souverains et à des États de la Sicile, entrent donc nécessairement en considération, puisqu'elles n'ont pas laissé d'exercer de l'influence sur les sujets et la forme de sa poésie. Les grammairiens de l'époque suivante qui ont rempli l'histoire littéraire d'une foule d'anecdotes, inventées d'après des suppositions gratuites, pour expliquer ou déterminer un fait quelconque, ont motivé de toutes les manières le séjour d'Eschyle en Sicile, qui était connu de tout le monde. Tous les désagréments qui avaient pu arriver au poëte à Athènes, ils les considéraient comme les causes d'un exil volontaire en Sicile. Il s'est cependant conservé, à côté de ces inventions, des ren-

seignements d'une véritable valeur historique sur lesquels on peut se fonder avec certitude[1]. Eschyle était en Sicile auprès d'Hiéron, lorsque ce souverain de Syracuse venait de construire, à la place de l'ancienne Catane, la ville d'Etna, au pied de la montagne de ce nom. C'est alors qu'il composa ses *Etnéennes*, dans lesquelles il annonçait toutes sortes de prospérité à la nouvelle colonie, et dont le sujet, ainsi que l'indique le titre, emprunté au chœur, était évidemment pris dans l'histoire contemporaine[2]. En même temps il faisait représenter de nouveau, à la cour d'Hiéron, les *Perses*, soit avec des changements, soit tels qu'il les avait donnés à Athènes. Les savants de l'antiquité discutaient déjà ce point. On voit par là que le poëte alla en Sicile peu après la représentation des *Perses*, peut-être en 471 A. J.-C., à une époque où Etna était fondée par Hiéron depuis quatre ans, et n'était certainement pas encore complétement construite. Hiéron mourut quatre ans après, en 467 A. C. (ol. 78e, 2); mais Eschyle devait déjà avoir quitté la Sicile avant cet événement, puisque nous le retrouvons à Athènes et en concurrence avec Sophocle dès le commencement de l'an 468 (ol. 77e 4). Les anciens faisaient remonter à ce séjour d'Eschyle en Sicile sa connaissance de la philosophie pythagoricienne et sa prédilection pour les expressions doriennes inusitées et employées seulement en Sicile.

[1] Ératosthène, dans les scholies sur les *Grenouilles* d'Aristophane (1055 ou 1060) et la *Vita Æschyli* avec les *addit. e cod. Guelferbytano*.

[2] Voy. Welcker, l. c. I, p. 31, 57 et 58. Droysen, l. c. p. 571. K. H.

Les *Sept contre Thèbes* datent de l'époque suivante : on sait, en effet, qu'ils furent donnés après les *Perses* et avant la mort d'Aristide, qui eut lieu vers l'ol. 79ᵉ, 3 (A. C. 462)[1]. Les anciens admiraient surtout, dans cette pièce, l'esprit guerrier du poëte. Il y a, en effet, dans ce drame, une ardeur toute martiale, qui ne pouvait avoir sa source que dans un vaillant cœur de guerrier. Étéocle y est présenté en héros résolu et à la fois en capitaine réfléchi : tantôt il recommande le calme aux femmes du chœur, tantôt il répond avec fermeté aux annonces des messagers, et à chacun des sept chefs orgueilleux de l'armée ennemie qui assaillent les murs de Thèbes comme des Titans qui escaladent l'Olympe, il oppose un de ses braves ; enfin on nomme parmi les sept son frère Polynice lui-même, et aussitôt il déclare sa résolution d'aller en personne à la rencontre de son frère. Cette déclaration est le nœud, la péripétie de la pièce entière. Une anxiété croissante ne cesse de remplir le spectateur qui songe que bientôt il ne restera plus des sept que Polynice lui-même ; une curiosité presque pénible s'empare de lui en voyant Étéocle se ménager pour le combat avec son frère. Rien ne saurait être plus saisissant que la sombre résolution avec laquelle Étéocle, re-

[1] D'après la *didascalie* de cette pièce, récemment découverte, cette tragédie fut donnée dès l'ol. 78ᵉ. 1 (A. C. 468), six ans avant la date donnée par Müller. Cf. Schneidewin, *Philologus*, 1848, livraison 2 : la *Didascalie des Sept contre Thèbes*. D'après Clinton. *Fasti Hellen.*, *ed.* Krüger. Lips. 1863, p. 40, Aristide mourut également ol. 78ᵉ, 1 (A. C. 468.) E. M.

connaissant les effets évidents de la malédiction qu'Œdipe a prononcée contre ses fils, va en provoquer l'accomplissement. Le stasimon du chœur qui suit ce départ reconnaît également dans la colère et la malédiction d'Œdipe la cause de tous les maux qui menacent Thèbes. Jusque-là, il n'avait point encore été fait allusion à ce sombre côté des destinées de la ville, si ce n'est qu'une fois (v. 70) déjà Étéocle avait exprimé sa crainte du malheur qui pourrait résulter pour Thèbes de cette malédiction. Bientôt arrive le message de la délivrance de la ville, en même temps que de la mort simultanée des frères; et les deux sœurs, Antigone et Ismène, qui entrent maintenant en scène, prononcent avec le chœur une plainte mortuaire qui est d'un effet d'autant plus saisissant qu'Eschyle, avec une pénétration amère et une sorte de mélancolie spirituelle, sait y éclairer de la lumière la plus intense les maux et les perversités des hommes[1]. A la fin, le chœur et les deux sœurs se divisent en deux parties, Antigone déclarant, même contre l'ordre du sénat de Thèbes qui vient d'être proclamé, vouloir ensevelir son frère Polynice.

Cette scène finale fait donc pressentir, avec non moins d'évidence que la fin des *Choéphores*, le développement

[1] Comme lorsque le chœur dit : « Leur haine est terminée : leur vie s'est réunie dans la terre ensanglantée; les voilà vraiment du même sang (ὅμαιμοι). » V. 938-940. Et ailleurs : « Le mauvais génie de la race a planté le trophée de la ruine sur la porte où ils sont tombés, et n'a cessé qu'il ne les ait vaincus tous les deux. » V. 956-960.

d'une nouvelle action dans une autre pièce. Cette pièce, les *Eleusiniens* sans doute, se rapportait assurément aux honneurs funèbres que Thésée et les Athéniens rendent, dans le territoire d'Éleusis et malgré l'opposition des Thébains, aux héros argiens tombés devant Thèbes. Il va de soi que le sort d'Antigone qui a, de son propre mouvement, enseveli son frère, et qui va souffrir ou qui souffre réellement la mort pour cet acte de piété, se rattachait de près à cet événement ; mais, d'après les faibles indices qui se sont conservés, il est impossible de se faire une idée claire de tout le plan ou des pensées principales de cette pièce qui terminait la trilogie.

Le lien qui rattache les *Sept contre Thèbes* à la pièce précédente est moins facile à distinguer : il en est de même des *Choéphores*, qui annoncent avec bien plus de précision les *Euménides*, qu'elles ne rappellent l'*Agamemnon*. Cependant, comme on voit par la trilogie conservée avec quel soin Eschyle se plaisait à développer tous les chaînons essentiels d'une série de mythes sans en omettre un seul, on ne saurait guère douter que les *Sept* ne fussent précédés d'une pièce qui les préparait. Toutefois, il ne faudrait pas en chercher le sujet, ainsi que plusieurs critiques ont cru devoir le faire, dans les mythes de l'expédition des héros argiens, qui ne forment nullement le centre de cette composition tragique, et qui ne se mêlent aux destinées de Thèbes que comme une puissance étrangère et terrible ; il faudrait le trouver dans les aventures précédentes de la famille royale de

Thèbes. Quiconque observe l'effet immense que produit dans les *Sept* la malédiction d'Œdipe, écartée d'abord, puis éclatant soudain, se convaincra qu'elle a dû être traitée comme le point principal dans la pièce précédente, si bien qu'elle devait toujours être présente à l'esprit des spectateurs pendant le discours d'Étéocle dans les *Sept*, et qu'elle répandait sur l'ensemble cette inquiétude pleine de pressentiments sinistres qui est une des sensations les plus tragiques[1]. Nous croyons donc ne pas nous tromper en considérant, parmi les pièces perdues d'Eschyle, l'*Œdipe* comme celle qui commençait la trilogie thébaine[2].

La poésie d'Eschyle témoigne toujours clairement et scrupuleusement de la manière de penser du poëte et de ses convictions, surtout en ce qui regarde les affaires publiques, qui occupaient de préférence tout Grec aux sentiments un peu élevés. Les *Sept* déjà trahissent ses principes politiques, que l'on retrouve plus nettement accusés encore dans l'*Orestie*. Eschyle était de ces Athéniens

[1] Dans le récit de cette malédiction, Eschyle avait eu plusieurs points particuliers. Œdipe n'annonçait pas seulement que les frères ne partageraient pas en paix l'héritage (d'après la *Thébaïde*, Athén., XI, p. 465); il prédisait aussi qu'un étranger viendrait de Scythie (l'acier de l'épée) pour faire le partage en qualité d'arbitre (δατητής d'après les termes du droit attique). Si Œdipe n'avait employé ces mots, le chœur (v. 729 et 924) et le messager (v. 817) ne pourraient guère dire la même chose en paroles à peu près identiques. C'est ainsi qu'on pourrait encore trouver bien des renseignements sur l'*Œdipe* d'Eschyle dans ses *Sept*.

[2] Ces suppositions ont été en partie détruites par des travaux récents. V. l'appendice. K. H.

qui désiraient modérer les aspirations véhémentes de leurs compatriotes à la démocratie et à la domination des autres Grecs, et qui s'efforçaient de maintenir les vieilles maximes d'un droit et d'une morale plus austères, ainsi que les institutions sur lesquelles s'appuyaient ce droit et cette morale. C'est Aristide, le politique juste, réfléchi, modéré, qui est l'homme d'État selon le cœur d'Eschyle, non Thémistocle, poursuivant, avec une égale énergie, par toutes les voies, droites ou tortueuses, le but lointain de son ambition. Cette prédilection pour Aristide se trahit déjà ouvertement dans son tableau de la bataille de Salamine[1]. Dans les *Sept*, le peuple athénien appliquait très-généralement à Aristide, auquel Eschyle avait d'ailleurs évidemment songé, le portrait du juste Amphiaraos, qui ne veut point paraître le meilleur, qui veut l'être, le général réfléchi dont l'âme, pareille aux sillons profonds d'un champ bien labouré, fait germer les nobles conseils. Le regret d'Étéocle de voir cet homme pieux, juste et modéré, s'associer à des compagnons audacieux et partager leur triste sort, exprime le mécontentement qu'inspiraient à Eschyle les principes et la conduite de certains autres chefs des Grecs; quant à Thémistocle, il avait très-probablement dès lors expié par l'exil sa participation aux projets de trahison de Pausanias.

De la trilogie qu'on pourrait appeler la *Danaïde*, c'est encore la seconde pièce seule qui nous est conser-

[1] Comparez *Perses*, 447-471, avec Hérodote, VIII, 95.

vée, les *Suppliantes*. Un esprit moitié historique, moitié politique règne dans cette trilogie. La pièce conservée se rapporte tout entière à la réception, dans l'Argos pélasgique, de Danaos et de ses filles, qui ont fui l'Égypte pour se soustraire aux Égyptiades, leurs terribles prétendants. Elles s'asseoient en suppliantes près d'un groupe d'autels (κοινοβωμία) devant la ville d'Argos, et, après bien des prières et des conjurations, décident le roi des Argiens, qui craint d'exposer son royaume à des dangers et à des malheurs, à convoquer l'assemblée populaire pour délibérer sur l'accueil à faire aux fugitives. Celle-ci, moitié par respect pour le droit des suppliantes, moitié par pitié pour les femmes poursuivies, décide leur admission. L'occasion ne tarde pas à se présenter de réaliser la promesse de protection et de sécurité, car les Égyptiades abordent à la côte d'Argos ; et, pendant que Danaos s'est éloigné pour aller chercher du secours, le héraut égyptien veut emmener de force, comme propriété légitime de son maître, les jeunes filles abandonnées. C'est alors que paraît, pour les protéger, le roi des Pélasges qui renvoie le héraut malgré ses menaces de guerre. Toutefois le danger n'est détourné que pour le moment, et la pièce se termine par des prières adressées aux dieux afin qu'ils épargnent aux jeunes filles ce mariage forcé. L'incertitude sur la destinée que leur réservent les dieux se mêle à ces prières.

Le peu d'intérêt dramatique que présente cette pièce, prise isolément, s'explique encore par le fait qu'elle n'est que la seconde tragédie d'une trilogie, qu'elle était

incontestablement suivie, dans les *Danaïdes*, du meurtre de tous les prétendants, à l'exception de Lyncée, meurtre qui met fin à la lutte, et qu'elle était préparée par un drame, appelé *les Egyptiens*, qui avait pour sujet l'origine de la querelle en Égypte. Or, dans les pièces du milieu des trilogies d'Eschyle, l'action est comme suspendue, nous le voyons par d'autres exemples : on semble s'arrêter à la contemplation de tous les maux qu'engendre la lutte non encore apaisée de prétentions et d'aspirations opposées. L'idée des jeunes filles timides, pleines d'angoisses, fuyant les prétendants furieux comme les colombes fuient le vautour ; cette idée, qui est développée d'une façon lyrique avec toute la chaleur et la spontanéité d'une émotion vraie, est évidemment le point principal pour Eschyle. C'est d'ailleurs le charme de ces chants qui semble seul avoir motivé la conservation de la pièce. Toutefois, l'action même de la réception des *Danaïdes*, prise en elle-même, avait beaucoup plus d'importance, dans la pensée d'Eschyle ; elle était plus faite pour former le sujet d'une tragédie, qu'elle ne l'aurait été pour Sophocle ou Euripide. Ce qui manque de portée morale à cette action, l'intérêt historique le remplace aux yeux d'Eschyle. En d'autres termes, le défaut de forces morales qu'elle met en mouvement est compensé par l'importance des résultats qu'elle produit. Eschyle est encore tout entier au point de vue qui considère les légendes nationales des Grecs, non comme de gracieuses inventions, mais comme des témoignages de la puissance divine qui gouverne les destinées de la Grèce. Un événement

tel que la réception des Danaïdes à Argos, d'où dépend la naissance de la race des Perséides et des Héraclides, est à ses yeux le grand ouvrage des desseins de Zeus : montrer ces desseins dans toutes les choses humaines, voilà pour lui la plus haute mission du poëte tragique. Si, contre l'habitude des poëtes épiques et tragiques, il n'attribue pas au roi, mais au peuple d'Argos, le mérite principal, et si le chœur, dans un beau chant (v. 625 à 709), appelle sur ce peuple toutes sortes de prospérités, cela a évidemment sa raison d'être dans les rapports qui existaient entre Athènes et Argos, au moment où la pièce fut composée. Ces allusions à son temps ne sont cependant jamais chez Eschyle cherchées et forcées; elles sortent naturellement de sa manière de considérer l'histoire, manière assez semblable à celle de Pindare. D'après ce point de vue, les États de la Grèce ont reçu leur sort dans un passé lointain et légendaire, et c'est dès lors qu'ils ont jeté les bases de la destinée qu'ils ont accomplie dans les siècles suivants. Les allusions très-transparentes des *Suppliantes* à une démocratie bien ordonnée à Argos et aux traités avec des peuples étrangers qui évitent les querelles et les guerres[1], ne permettent pas de douter que la pièce n'appartienne à l'époque où l'on traitait de l'alliance d'Athènes et d'Argos, vers la fin de l'ol. 79e (A. C. 461) peut-être[2]. De

[1] « Que le pouvoir populaire qui gouverne la ville puisse se maintenir en honneur... » « Qu'ils fassent droit aux étrangers d'après de bons traités, avant d'armer Arès, » est-il dit v. 693 à 703.

[2] Cette alliance avec Argos est célébrée plus expressément encore, quelques années plus tard, dans les *Euménides*.

même les menaces d'une guerre contre les Égyptiens, que comporte la fable de la pièce, donnent au poëte une occasion excellente de placer des sentences frappantes et énergiques qui devaient particulièrement plaire aux Athéniens au moment où l'on venait de commencer la guerre d'Égypte (ol. 79e, 3. A. C. 462). On imagine l'effet de vers comme celui-ci : « Le fruit du papyrus (les Égyptiens, on le sait, en vivaient pour la plupart) ne l'emportera pas sur la force du grain de blé[1]. »

Le *Prométhée* appartient très-probablement aux dernières œuvres du génie d'Eschyle, car le poëte y fait déjà, jusqu'à un certain point, usage de l'innovation du troisième acteur (chap. XXI) : elle est incontestablement une des plus grandes. Ici il ne faut point s'attendre à des allusions historiques, puisque le sujet n'est pas emprunté aux événements d'une tribu ou d'un État, mais à la situation et aux conditions de l'humanité entière. Prométhée, nous avons eu occasion de l'observer en parlant d'Hésiode, est le représentant de l'esprit humain, qui prémédite ses entreprises, qui aspire à s'élever, à améliorer de toutes les manières l'état de l'existence humaine. On se le figurait comme un Titan, parce que les Grecs, qui ne voyaient dans les dieux olympiens que les souverains, nullement les créateurs du genre humain, plaçaient l'origine de l'humanité dans un passé reculé, antérieur au gouvernement des dieux de l'Olympe. C'est ainsi que l'envisage Eschyle qui voit en lui l'ami et

[1] V. 761. Cf. 954. V. 765 et suiv.

le représentant de l'humanité, dans cet âge où commença l'empire de Zeus, « le génie (δαίμων) le plus ami de l'homme ; » mais il est loin de le transformer en une pure allégorie sans vie de la prévoyance et de la prudence ; car Eschyle alliait encore une foi réelle et vivante en l'existence des êtres mythiques à la réflexion sur leur signification morale, sans que l'un de ces sentiments portât tort à l'autre.

Prométhée a enseigné aux hommes, en même temps que l'usage du feu, tous les arts qui rendent l'existence terrestre plus supportable : en général il les a rendus à tous égards plus intelligents et plus heureux, surtout en leur enlevant la prescience de la mort. Mais, en le faisant, il n'a pas respecté les limites que, d'après la manière de voir des anciens, les dieux, seuls bienheureux, ont posées au genre humain. Il a voulu conquérir à l'homme des perfections que les dieux se sont réservées à eux seuls : car il est dans la nature de l'esprit énergique, entreprenant, qui, pour arriver à ses fins, met tous ses moyens en œuvre, de ne pas se contenter facilement d'une mesure déterminée. Les aspirations de Prométhée que nous apprenons à connaître accidentellement dans la tragédie conservée, étaient, selon toute probabilité, plus complétement peintes et mises en rapport avec le vol du feu, dans la première pièce de la même trilogie, qui ne peut avoir été autre que le *Prométhée porteur du feu* (Προμηθεὺς πυρφόρος)[1].

[1] Welcker distingue avec raison ce *Prométhée pyrphoros* du *Prométhée pyrcaeus*, l'allumeur du feu, drame satyrique qui se

La pièce conservée, le *Prométhée enchaîné* (Προμηθεὺς δεσμώτης), commence au moment même où l'on attache le Titan gigantesque au rocher du pays des Scythes : et elle s'agite tout entière autour du héros enchaîné, que les filles de l'Océan, qui forment le chœur de la pièce, essayent de consoler et de calmer, tandis que le vieil Océanos lui-même, et plus tard Hermès, l'un par des conseils bienveillants, l'autre par des menaces et des railleries, tâchent de l'amener à céder et à se soumettre. Prométhée, cependant, ne cesse de braver la puissance de Zeus, et persiste à ne pas trahir un oracle qu'il a appris de sa mère Thémis, et qui se rapporte à un mariage par lequel Zeus doit perdre son empire avant que le Titan soit délivré de ses liens honteux : il aime mieux souffrir que Zeus, au milieu des tonnerres et des éclairs, — c'est là la fin de la pièce, — ensevelisse son corps entre les rochers, pour le faire revivre ensuite pour de nouveaux tourments. Cette fierté grandiose et sublime de Prométhée qui, tout en succombant matériellement, maintient complétement la liberté de la volonté, a souvent été considérée comme l'idée principale du poëme tout entier : et certainement à lire la pièce qui, seule, nous a été conservée, on n'hésitera guère à prendre parti pour ce héros : Prométhée nous semblera le juste persécuté, Zeus le tyran violent, jaloux de son pouvoir. Toutefois,

rattachait à la trilogie des *Perses* et qui avait probablement trait aux cérémonies d'usage aux Prométhéennes dans le Céramique, où il y avait une course aux flambeaux. (Cf. Aristophane, *Grenouilles*, v. 131 ; Pausanias, I, 30, et notre appendice. K. H.)

il est difficile, au point de vue de la poésie antique, d'être satisfait de la solution telle que la présente cette pièce. D'après les anciens, la tragédie ne pouvait absolument pas s'arrêter à l'opposition et au conflit entre la liberté morale de l'individu et le destin tout-puissant : il fallait qu'elle conciliât les deux puissances ennemies en assignant sa place et ses limites à chacune d'elles. Les forces qui se combattent s'élèvent de plus en plus puissantes, les contrastes paraissent de plus en plus tendus; et pourtant le gouvernement divin des choses qui plane au-dessus de tout sait trouver une voie qui lui permet de rétablir un ordre et une harmonie où chacune des forces ennemies conserve le droit qui lui revient. La lutte elle-même, avec toutes les souffrances qu'elle entraîne, paraît alors salutaire, comme un orage qui rassérène et purifie une atmosphère alourdie. Telle est la marche que suit toujours la tragédie d'Eschyle et la tragédie grecque en général, tant qu'elle reste fidèle à sa mission. La tragédie d'Eschyle a absolument besoin de la foi dans une puissance supérieure et divine qui dirige vers le salut la marche de la destinée, et la guide toujours d'une main ferme, d'un regard sûr, alors même qu'elle la conduit par des voies ténébreuses, et à travers les misères et les souffrances. La poésie d'Eschyle est remplie de louanges profondément méditées et enthousiastes de Zeus, qui est à ses yeux cette puissance suprême : comment serait-il possible qu'il l'eût représenté, dans ce seul drame, comme un tyran, qu'il eût fait du pouvoir qui gouverne le monde un pouvoir injuste et arbitraire?

Mais les dieux des Grecs restent toujours des êtres qui sont devenus ce qu'ils sont, et on ne peut par conséquent pas séparer d'eux l'idée de l'opposition et du combat; aussi est-ce là qu'il faut chercher la raison de cette dureté avec laquelle Zeus résiste, au moment de son règne où nous transporte Eschyle, à tous les obstacles et à toutes les entraves qui s'opposent à sa souveraineté naissante; mais Eschyle a dû savoir allier dans son esprit cette dureté, phénomène nécessaire de la transition et de la révolution qui sépare l'époque titanique de l'empire des dieux olympiens, à la douceur et à la grâce qu'il attribue au Zeus de l'âge présent. La déviation du droit chemin, cette ἁμαρτία de l'action tragique, qu'il faut, d'après Aristote, envisager, non pas comme perversité, mais comme aberration d'une grande et noble nature[1], doit donc se trouver principalement du côté de Prométhée. Le poëte l'a d'ailleurs clairement exprimé dans la pièce elle-même, en prêtant au chœur des Océanides, qui veulent du bien à Prométhée, et qui lui sont attachées jusqu'à se sacrifier elles-mêmes pour son salut, cette pensée, à laquelle elles reviennent souvent : « ceux-là seuls sont sages, qui vénèrent et qui craignent Adrastéa (le destin, qui ne souffre pas de résistance)[2]. »

[1] En tant au moins que c'est une ἁμαρτία du protagoniste, comme de Prométhée, d'Agamemnon, d'Antigone, d'Œdipe, etc., car les ἁμαρτίαι des tritagonistes sont en effet d'une nature bien différente.

[2] V. 936 :

Οἱ προσκυνοῦντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοί.

Dans ces observations sur le *Prométhée enchaîné*, nous avons passé sous silence un acte qui est de la plus haute importance pour l'intelligence de toute la trilogie : c'est celui de l'apparition d'Io, à laquelle l'amour de Zeus a attiré la haine de Héra, et qui, poursuivie par des fantômes, arrive, dans ses pérégrinations, auprès de Prométhée, pour apprendre de lui toutes les misères qui l'attendent encore. Cette souffrance d'Io offre une grande analogie avec celle de Prométhée, puisque Io pouvait aussi être considérée, et est, en effet, considérée par Prométhée comme une victime de la dureté égoïste de Zeus. Cependant Prométhée ne cache pas que le treizième descendant d'Io le délivrera lui-même de toute souffrance, ce qui entoure l'amour de Zeus pour Io d'une auréole qui l'ennoblit. Le sort de Prométhée lui-même inspire ainsi le genre d'apaisement que les anciens tâchent de conserver jusque dans l'agitation la plus passionnée. Néanmoins, la prédiction d'Hermès, d'après laquelle Zeus n'affranchira le Titan rebelle que lorsqu'un immortel lui sacrifiera volontairement sa vie, rend encore l'issue assez douteuse et obscure pour maintenir l'intérêt.

Le *Prométhée délivré* (Προμηθεὺς λυόμενος), dont la perte est peut-être plus regrettable que celle de toutes les autres pièces, bien que nous en ayons encore des fragments assez considérables, se passait dans un ordre de choses tout différent. Sans doute Prométhée était encore enchaîné aux rochers de Scythie, et l'aigle de Zeus, ainsi que l'avait annoncé Hermès, dévorait encore journelle-

ment sa poitrine; mais le chœur qui prend la place des Océanides était composé des Titans, déjà délivrés par Zeus de leur captivité du Tartare. Eschyle se rattache donc, tout comme Pindare[1], à l'idée répandue par les Orphiques que Zeus, après avoir fortement consolidé son gouvernement du monde, aurait proclamé comme une amnistie générale, en faisant la paix et en se réconciliant même avec les puissances divines qu'il avait vaincues. Mais l'humanité, elle aussi, a acquis une dignité, supérieure à celle même que Prométhée lui avait destinée : la génération des héros semble avoir ennobli le genre humain, car les dieux olympiens eux-mêmes ont engendré ces héros. Héraclès, fils de Zeus et d'une petite-fille d'Io, celui de tous les héros qui aime le plus les hommes, qui leur fait le plus de bien, et qui est parmi eux ce que Prométhée était parmi les Titans, entre en scène. Après avoir appris de Prométhée combien le genre humain doit au malheureux Titan, après en avoir éprouvé lui-même la bienveillance, — car Prométhée lui communique des prédictions et des conseils pour ses aventures à venir, — il délivre le martyr de l'aigle qui le tourmente et des entraves dont il est chargé; il le délivre, spontanément sans doute, mais du consentement de Zeus. Car Zeus a déjà en vue cet immortel qui est prêt à sacrifier sa vie divine pour le Titan enchaîné : Chiron est frappé, malgré Héraclès lui-même, de la flèche empoisonnée du héros, et il est disposé à descendre aux enfers pour échapper à des tourments sans fin. Il faut supposer qu'à

[1] Pindare, *Pyth.*, IV, 291. Cf. plus haut, ch. xvi.

la fin de la pièce la majesté de Zeus et la profonde sagesse de ses desseins se révélait avec une telle splendeur, que l'orgueil de Prométhée en est complétement brisé[1]. Le Titan, adoptant une couronne d'agnus-castus (λύγος), et probablement aussi un anneau de fer de sa chaîne, symboles mystérieux de la dépendance et de la servitude du genre humain, annonce, de plein gré désormais, les antiques prophéties de sa mère, d'après lesquelles Thétis, la déesse de la mer, enfantera un fils plus puissant que son père, ce qui décide Zeus à marier la déesse au mortel Pélée.

On saurait difficilement imaginer une *catharsis* plus complète, dans le sens qu'attribuait à ce mot Aristote qui en faisait la condition essentielle de la tragédie. Dans la pièce du milieu, les passions de la crainte, de la pitié, de la haine, de l'amour, de l'indignation et de l'admiration, ont été violemment agitées et soulevées les unes contre les autres par les actes et les destinées des divers personnages : elles ont troublé le spectateur plutôt qu'elles ne lui ont procuré une jouissance bienfaisante; dans la dernière tragédie, ces passions subissent l'influence salutaire de pensées sublimes et profondes; elles se fondent, pour ainsi dire, et se dissolvent en une disposition bienfaisante, quoique exaltée, qui n'est autre que le respect et la résignation devant une puissance supérieure et devant ses arrêts.

[1] Même après la délivrance de ses chaînes, Prométhée avait encore appelé Héraclès « le fils bien-aimé d'un père ennemi. » Fragm. 187, Dindorf.

La carrière poétique d'Eschyle se termine pour nous comme elle se terminait pour les anciens Athéniens, par la trilogie complétement conservée, dont la possession devrait être considérée comme le plus grand trésor de la poésie grecque après l'Iliade et l'Odyssée, si elle était venue à nous dans une forme aussi bien conservée que ces deux poëmes, si elle avait moins de lacunes et moins de parties mutilées par les copistes. Eschyle mit cette trilogie en scène dans l'ol. 80e, 2 (A. C. 458), en un temps de grande agitation politique dans sa patrie, où le parti démocratique, dirigé par Périclès, était occupé à renverser l'aréopage, dernier reste des institutions aristocratiques qui permît encore d'imposer, à l'occasion, un frein sévère au libre mouvement du peuple dans la vie publique et privée. Il se décida à faire du mythe d'Oreste le sujet d'une composition tragique dont nous ne relèverons que quelques pensées capitales, précisément parce que l'ensemble existe encore.

Agamemnon ne paraît sur la scène que dans un seul acte de la pièce qui porte le nom du héros : reçu par son épouse Clytemnestre, le souverain victorieux franchit, après quelque hésitation, les tapis de pourpre, étendus à ses pieds, pour entrer dans l'intérieur de son palais. Et pourtant il est le personnage principal; car son caractère et son sort occupent exclusivement, et pendant toute la pièce, les acteurs aussi bien que le chœur. Eschyle le conçoit et le représente comme un grand souverain qui commande le respect et qui n'attire à sa maison, malade déjà de vieilles blessures,

une si sombre destinée que parce qu'il a sacrifié à son ambition guerrière, qu'il compte satisfaire par l'entreprise contre Troie, la vie de milliers d'hommes[1], et celle même de sa fille Iphigénie[2].

Vis-à-vis de lui, Clytemnestre est la femme qui suit, avec une résolution sans égard, ses instincts et ses passions, et qui possède assez d'énergie morale et assez d'intelligence pour exécuter ses mauvais desseins. Elle a complétement enveloppé Agamemnon par ses préparatifs astucieux, avant même qu'elle jette sur lui, comme un filet, le vêtement trompeur. Une fois l'action accomplie, elle sait, avec cette sophistique de la passion qu'Eschyle réussit si admirablement à peindre, l'excuser par toutes sortes de motifs qu'elle eût pu avoir, si le seul motif réel n'avait pas amplement suffi à l'expliquer. Le grand effet tragique que la pièce produit sur quiconque est capable de la lire et de la comprendre, consiste surtout dans le contraste de l'apparence extérieure, si brillante, de la maison des Atrides et de la misère réelle qu'elle cache au fond. Les premières scènes ont quelque chose d'étonnamment splendide, la lueur du signal de feu, le

[1] Car les dieux ne manquent pas d'observer ceux qui causent la mort de beaucoup d'hommes, dit le chœur (v. 561) :

Τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ ἄσκοποι θεοί.

[2] Le chœur blâme avec énergie ce sacrifice, surtout v. 217. Il le considère sans doute comme réellement consommé, tout comme Clytemnestre, v. 1555, quoique Eschyle ne veuille pas par là révoquer en doute la légende de la préservation d'Iphigénie : les sacrificateurs eux-mêmes doivent avoir été, dans son opinion, aveuglés par Artémis.

message de la chute de Troie, l'entrée solennelle d'Agamemnon ; mais au milieu de ces scènes de joie retentit, dans les chants du chœur, un ton de douloureux pressentiment qui, de degré en degré, devient de plus en plus distinct, de plus en plus impérieux, jusqu'à ce que, dans la scène inimitable entre Cassandre et le chœur, tout le malheur de la maison se révèle avec la dernière évidence. Désormais le poëte ne laisse plus de trève à l'émotion anxieuse : le meurtre d'Agamemnon succède immédiatement à la prophétie ; le triomphe de Clytemnestre et d'Égisthe, la froideur impitoyable avec laquelle ils se réjouissent du crime et repoussent les plaintes et les reproches du chœur, laissent l'âme qui s'intéresse au sort de la famille dans une émotion et une tension qui ne sont tempérées que par la conviction, dont on ne peut se défendre, que c'est la Némésis divine qui a frappé Agamemnon.

Les *Choéphores* contiennent la vengeance d'Oreste. Les degrés naturels de l'action, la résolution et le plan de vengeance qu'Oreste médite avec Électre et le chœur; les ingénieuses ruses par lesquelles Oreste réussit à exécuter son plan, cette exécution elle-même, et enfin la contemplation de l'action accomplie, forment autant d'actes du drame. Le premier est le plus long et le plus achevé ; car ce qui importait évidemment plus que toute autre chose au poëte, c'était de bien faire comprendre la pression morale d'Oreste et la nécessité où il se trouve de venger sur sa mère le meurtre de son père. Voilà pourquoi le drame entier s'agite autour de la tombe du

père. Le chœur se compose de femmes troyennes au service de la maison des Atrides, que Clytemnestre, effrayée par des songes sinistres, envoie pour la première fois, afin de réconcilier, par des libations funèbres, l'époux assassiné. Sur le conseil d'Électre, elles apportent, en effet, ces libations, mais non pour celle qui les a envoyées. On conjure formellement l'esprit d'Agamemnon, qu'on somme de sortir des profondeurs de la terre pour prendre une part active à l'œuvre de sa vengeance; la direction même de toute cette œuvre, sur laquelle le poëte a su répandre un demi-jour étrange et sinistre, est plus d'une fois attribuée aux dieux des enfers, à Hermès surtout, le conducteur des morts, qui est en même temps le dieu de toutes les entreprises cachées et rusées. L'acte lui-même est toujours représenté comme un lourd fardeau dont Oreste ne se charge que sous l'impulsion des dieux des Enfers et de l'oracle de Delphes. Il ne s'y mêle aucun motif vulgaire, aucune étourderie frivole : et pourtant, ou pour mieux dire, à cause de cela même, quand Oreste est debout sur les corps inanimés de Clytemnestre et de son amant, à l'endroit même où son père a été frappé, quand il se rappelle encore une fois, et pour justifier sa propre action, toute l'infamie de cet assassinat, les Érinnyes surgissent des profondeurs de la terre, et, sans être vues du chœur, mais visibles assurément aux spectateurs, leurs figures terribles troublent le meurtrier, jusqu'à ce qu'il s'enfuie pour implorer d'Apollon Delphien, qui lui a ordonné le crime, l'expiation et la purification. On le voit, aux yeux

d'Eschyle, et d'après les idées grecques en général, les Érinnyes ne signifient pas précisément le degré de la faute morale et la puissance de la mauvaise conscience — elles eussent dû, en ce cas, se montrer bien plus terribles envers Clytemnestre qu'envers Oreste, — elles représentent l'horreur du fait en lui-même, du parricide, qui, quels que soient les motifs qui l'ont fait commettre, déchire violemment les lois de l'ordre naturel, et doit forcément inquiéter, troubler et bouleverser l'âme humaine.

Ce caractère, les Euménides le déploient avec plus d'évidence encore dans la pièce finale, dans laquelle le poëte, avec un talent, plastique autant que poétique, compose le chœur de ces êtres dont les Grecs n'avaient eu jusque-là qu'une idée très-vague, et qui paraissent ici sous une forme que le poëte avait composée en partie d'après leurs qualités morales, en partie d'après l'analogie des Gorgones. Elles vengent le fait du parricide en lui-même, sans s'inquiéter des motifs ou des circonstances qui peuvent l'expliquer, avec toute la rigueur impitoyable d'une loi naturelle, par des terreurs et des tourments en ce monde-ci et dans les Enfers. La purification elle-même qu'Apollon a accordée à Oreste dans le sanctuaire de Delphes n'a pas d'effet sur leur disposition à son égard. Apollon n'a pu que les endormir momentanément. L'esprit de Clytemnestre, qui, en punition de ses crimes, est obligé d'errer sans repos dans les Enfers, les éveille par une apparition qui devait produire sur le théâtre l'effet le plus saisissant. Après ces scènes à Delphes, on se trouve soudain transporté au temple de Pallas-

Athéné sur l'acropole d'Athènes, où Apollon avait donné à Oreste le conseil de se réfugier. Ici Athéné, qui reconnaît ce qu'il y a de fondé dans les prétentions des deux parties et qui craint de vider la querelle de sa propre autorité, établit, d'une façon très-régulière et avec beaucoup d'allusions à des coutumes juridiques réelles, le tribunal de l'aréopage, devant lequel Oreste et son avocat Apollon, d'un côté, les Euménides de l'autre, plaident le procès. Bien que, dans ces discussions, on agite et on résume, pour ainsi dire, beaucoup de points qui font partie de la grande question, tels que l'ordre d'Apollon, le devoir de la vengeance que l'esprit du père impose lui-même au fils, l'odieux enfin de l'assassinat d'Agamemnon, il faut avouer que la différence intrinsèque de l'action d'Oreste et de celle de Clytemnestre n'est pas caractérisée comme on pourrait s'y attendre. Eschyle a évidemment très-bien saisi cette distinction par l'instinct, sans la pénétrer complétement par le raisonnement. Apollon termine sa plaidoirie par un argument un peu trop spécieux, pour montrer que le père doit être plus estimé que la mère, ce qui lui permet d'intéresser en sa faveur la déesse elle-même, Pallas, née sans mère de la tête même de Zeus le père. Lors du vote des juges, qui sont au nombre de douze[1], on trouve que les voix sont également partagées, et ce n'est que le « suffrage d'Athéné, » que la déesse avait promis d'ajouter, qui décide la querelle en faveur d'Oreste.

[1] Le nombre de douze ressort de l'ordonnance du dialogue des parties adverses pendant le vote. V. 710 à 735.

Il est évident que, dans l'idée du poëte, le devoir de la vengeance et le crime du parricide se balancent, que dans cette affaire le droit strict n'offre aucune issue ; mais que les dieux de l'Olympe, êtres humains, familiers avec la situation personnelle des individus, réservent des voies pour conduire hors de tous les tourments celui qui est malheureux sans être coupable. De là les allusions répétées au gouvernement de Zeus, qui se place comme le dieu sauveur (Ζεὺς σωτήρ) entre les puissances hostiles[1], et sait faire pencher la balance du côté que recommandent l'équité et la bonté. Oreste acquitté appelle les bénédictions du ciel sur Athènes, et, lui promettant une alliance fidèle, il s'éloigne de la scène plus vite qu'on ne l'attendrait après le profond intérêt qu'a inspiré son sort. C'est que, arrivé là, Eschyle est déjà, avec tout son cœur, auprès des Athéniens. Pallas, la déesse prudente et sage, qui revêt des formes les plus douces et les plus séduisantes la conscience qu'elle a de sa force et de sa puissance, sait apaiser la colère des Érinnyes, qui semble d'abord devoir apporter aux Athéniens des maux inévitables ; elle les calme en leur promettant pour toujours, de la part des Athéniens, l'honneur et l'estime qui leur sont dus. C'est ainsi que tout se termine par un chant de salut des Euménides où elles se transforment entièrement en divinités tutélaires, à la condition que l'on reconnaisse leur pouvoir, et par l'institution du culte de ces divinités, conduites sur-le-champ dans leur sanctuaire près de l'aréopage, à la

[1] V. 759, 797, 1035.

lueur des torches et avec toute la pompe qui précédait leurs sacrifices à Athènes. Tout le monde conçoit l'avertissement que le poëte donnait ainsi indirectement aux Athéniens. N'était-ce pas, en effet, recommander à leur vénération l'aréopage, cette fondation des dieux, dont les formalités juridiques se rattachaient étroitement au culte des Érinnyes, que d'en chanter l'origine au moment même où l'on était sur le point de lui enlever la justice criminelle pour la transmettre aux tribunaux des jurés? Aussi les stasima, dans lesquels les idées de la pièce ressortent encore plus clairement que dans la manière dont le poëte a traité la fable, insistent-ils particulièrement sur cette pensée, que le premier devoir de l'homme est de reconnaître une puissance supérieure, élevée au-dessus de toute contestation, et qui mette un frein aux désirs inquiets et aux pensées frivoles[1].

Quant au drame satirique qui appartenait à cette tétralogie, le *Protée*, il se rapportait, selon toute probabilité, au même sujet mythique et traitait les aventures de Ménélas et d'Hélène chez le démon marin, le gardien des phoques, si connu par le récit de l'*Odyssée*. Les pérégrinations inutiles de Ménélas, qui a abandonné son frère pendant le retour, et qui, partant, arrive trop tard, non-seulement pour le sauver, mais même pour le venger[2], pouvaient se prêter à bien des plaisanteries et des gaietés, sans que l'impression produite par les

[1] Cf. plus haut, ch. VI, et *Agamemnon*, 624, 859.

[2] Ξυμφέρει σωφρονεῖν ὑπὸ στένει. V. 520.

destinées tragiques de la maison des Atrides en fût troublée ou effacée.

Ces explications sur les trilogies d'Eschyle, conservées soit en entier, soit en partie, donneront, autant qu'on peut le demander à un livre de la nature de cet ouvrage, l'intelligence du cercle d'idées du grand poëte. Il y a pourtant une bien grande distance entre ces froides abstractions, tirées des drames d'Eschyle, et le ton et le caractère de ces pièces elles-mêmes, qui trahissent jusque dans les détails les plus délicats de l'exécution la vigueur d'un esprit enthousiaste, convaincu de la vérité et de l'importance de ses pensées. De même que tous les personnages, mis en scène par Eschyle, expriment leur caractère et leur volonté d'une façon énergique et grandiose, toutes les formes du discours dont ils se servent ont quelque chose de puissant et de fier : on dirait un temple d'Ictinos, construit d'énormes blocs de marbre polis et taillés à angles droits. La forme des expressions est plutôt poétique que syntaxique, et dans ce but Eschyle se sert surtout de métaphores et de compositions de mots nouvelles[1]. La parfaite connaissance de la nature et de la vie humaine, l'exactitude avec laquelle elles se présentent à son esprit, donnent à l'expression d'Eschyle une évidence et une chaleur qui ne se distinguent de la naïveté du style épique que par un alliage plus considérable de réflexions

[1] Ajoutez à cela l'usage d'expressions vieillies, surtout épiques, τὸ γλωσσῶδες τῆς λέξεως. La langue d'Eschyle est de plusieurs degrés plus épique que celle de Sophocle et d'Euripide.

ingénieuses qui font sentir avec une netteté frappante la parenté aussi bien que la diversité des idées[1]. Les formes de syntaxe, chez Eschyle, sont plutôt celles qui reposent sur une liaison parallèle des propositions (c'est-à-dire des propositions copulatives, adversatives et disjonctives) que celles produites par la subordination d'une proposition à une autre (telles que les propositions causales, conditionnelles, etc.). La langue a encore peu du courant oratoire que lui donnèrent plus tard les tribunaux et les assemblées populaires : elle n'a pas davantage les nuances et les développements délicats qu'exigent les associations d'idées un peu compliquées : elle est bien plus propre à exprimer les puissantes impulsions des sentiments et des désirs, l'action presque instinctive de natures résolues et énergiques, qu'à rendre la réflexion d'un esprit qui est sous l'empire de motifs variés. Aussi certaines pensées principales sont-elles plusieurs fois répétées dans chaque pièce, surtout dans les diverses formes du discours, le dialogue, les anapestes, les mesures lyriques, etc. Le poëte n'est cependant point dépourvu du talent de graduer jusqu'à un certain point son langage, d'après les divers caractères, sans compter les différences qui tiennent à la forme métrique. La hauteur à laquelle il se tient généralement n'empêche point que, dans leurs termes et leurs locutions, les personnages d'ordre inférieur, tels que le garde-feu dans l'*Agamemnon*, ou la

[1] C'est là l'origine des *oxymora*, si aimés d'Eschyle, comme quand il appelle la poussière le messager muet de l'armée.

nourrice d'Oreste dans les *Choéphores*, ne redescendent d'une façon sensible au langage de la vie ordinaire, et qu'ils ne trahissent, jusque dans la manière de joindre leurs mots, une nature plus faible.

Pour revenir encore une fois à la trilogie d'Oreste, les juges des concours tragiques lui décernèrent le prix, de préférence aux pièces rivales. Cependant, cette victoire poétique ne semble pas avoir compensé aux yeux d'Eschyle l'inefficacité pratique de ses efforts; car les Athéniens dépouillèrent l'aréopage de sa puissance et de sa dignité, au moment même où le poëte voulut le protéger. Eschyle alla pour la seconde fois en Sicile où il mourut trois ans après la représentation de l'*Orestie*, dans la ville amie de Géla.

Les Athéniens avaient le sentiment qu'Eschyle n'aurait pas été satisfait de la direction nouvelle qu'avaient prise désormais la vie politique, l'art et la pensée d'Athènes. L'ombre du poëte qu'Aristophane ramène sur la terre, dans les *Grenouilles*, manifeste le mécontentement plein de colère que lui inspire le public si épris d'Euripide, quoique Euripide n'eût pas été de ses rivaux; car il n'aborda la scène que l'année même de la mort d'Eschyle. Cela n'empêchait cependant pas les Athéniens de reconnaître pleinement la sublimité et la beauté de sa poésie. « Il est le seul qui soit mort sans que sa muse mourût avec lui, » dit Aristophane, pour indiquer que ses pièces pouvaient être représentées, même après sa mort, tout comme des pièces nouvelles. Le poëte qui les faisait répéter au chœur et aux acteurs était récompensé

par l'État, tandis que la couronne était dédiée au poëte, mort depuis longtemps[1].

Il sera question, dans un autre chapitre, de la famille d'Eschyle, qui vécut encore longtemps, et forma un moment toute une école eschyléenne.

CHAPITRE XXIV

SOPHOCLE

Les grands cycles légendaires de la nation grecque avaient été développés sous une forme dramatique dans les trilogies d'Eschyle. Les destinées de familles, de tribus, de cités entières y avaient été représentées de manière à faire paraître, comme une étoile brillante au ciel nocturne, une puissance et une sagesse supérieures, régnant au milieu des plus grandes compli-

[1] Tel est le résultat des passages dans la *Vita Æschyli;* Philostrate, Vie d'Apollonius, VI, II, p. 245, éd. d'Olear. Schol. Aristoph., *Acharn*, 10; *Grenouilles*, 892. La *Vita Æschyli* dit qu'Eschyle fut couronné même après sa mort; et cette notice paraît préférable à la thèse de Quintilien (*Instit.*, X, 1), qui soutient que beaucoup d'autres poëtes avaient obtenu la couronne en faisant jouer les pièces d'Eschyle. Il en faut distinguer les victoires d'Euphorion avec des pièces inédites. (V. plus haut, p. 222, note 3.) La loi de Lycurgue sur la représentation des pièces des trois grands tragiques, d'après des copies officiellement légalisées, n'a pas non plus de rapport avec les faits en question.

cations et alors que tout semble s'obscurcir aux yeux de l'homme. L'admiration et une joie généreuse devaient remplir tout Hellène qui voyait tracés ainsi dans l'histoire de sa nation les desseins des dieux. Cette tragédie fut surtout politique, patriotique et religieuse.

Comment pouvait-il se faire qu'après ces puissantes créations d'un si grand génie, une couronne plus belle encore fût réservée à Sophocle? En quel sens un progrès aussi important était-il possible au point où Eschyle avait conduit la tragédie?

Ne faisons point de conjectures *à priori* sur la manière dont ce progrès a pu se faire ; consultons l'histoire et voyons comment il s'est fait. Nous verrons que ce fut autant en remontant aux traditions qu'en avançant dans la voie ouverte, par des sacrifices faits d'un côté pour gagner de l'autre, par cette modération, cette modestie en un mot qui était la qualité la plus noble et la plus aimable du génie grec.

Toutefois, avant de pouvoir résoudre cette grande question, il faudra rappeler, des circonstances extérieures de la vie du poëte, tout ce qui est indispensable pour comprendre sa carrière poétique.

Sophocle, fils de Sophilos, naquit dans le canton (démos) attique des Colonéens, en 495 av. J.-C. (ol. 71, 2)[1]. Il avait donc quinze ans lorsqu'on livra la bataille de Salamine à laquelle il ne put pas encore prendre

[1] C'est la date de la *Vita Sophoclis*. Le *Marmor Parium* le vieillit de deux ans; mais le fait cité dans une des notes suivantes s'oppose à cette hypothèse.

une part active; mais ce fut lui qui, dans la nûdité du gymnaste, oint et une lyre au bras, conduisit le chœur qui chantait le péan de victoire. Sa belle adolescence[1], mais sans doute aussi son éducation musicale, avaient déterminé les ordonnateurs de la fête à le choisir pour ce poste.

Onze à douze ans plus tard, en 468 (ol. 77, 4)[2], Sophocle entra pour la première fois dans la lice dramatique; et il y entra comme adversaire du vieux héros Eschyle. C'était aux grandes Dionysiaques que présidait le premier archonte à qui incombait le devoir de nommer les juges du concours. En ce moment Cimon, qui venait de vaincre les pirates de Scyros et de rapporter à Athènes les restes de Thésée, entrait au théâtre avec les autres généraux pour offrir à Dionysos les libations d'usages; et Aphepsion, l'archonte, trouva digne de l'importance de ce concours de remettre à ces glorieux vainqueurs des champs de bataille la décision de la victoire poétique. Cimon, l'homme aux mœurs antiques, au caractère droit et noble, qui certainement savait apprécier Eschyle, accorda le prix au jeune ad-

[1] Athénée, I, p. 20, f., appelle le jeune Sophocle, à cette occasion, καλὸς τὴν ὥραν, ce qui convient parfaitement à l'âge indiqué.

[2] Comme tous les drames nouveaux étaient représentés à Athènes aux Lénées et aux grandes Dionysiaques, dont les premières tombaient au mois de Gamélion, les secondes en Élaphébolion, toutes deux, par conséquent, dans la seconde moitié de l'année attique ou olympienne, après le solstice d'hiver : il faut, dans l'histoire du drame, toujours compter l'année de l'olympiade égale à l'année de l'ère antichrétienne qui commence avec la seconde moitié.

versaire ; tant, dès sa première apparition, le puissant génie de Sophocle obscurcissait déjà tout le reste. On dit que ce fut le *Triptolème*[1] qui lui valut cette victoire, pièce patriotique dans laquelle ce héros éleusinien était célébré comme le demi-dieu qui avait introduit le blé parmi les peuples, et adouci les mœurs des barbares les plus farouches.

La première pièce de Sophocle qui nous soit conservée est plus récente de vingt-huit ans. Elle est particulièrement importante parce qu'elle marque un moment bien glorieux dans la vie du poëte. Il avait donné l'*Antigone* en 440 (ol. 84, 4) : l'excellence de la pièce, mais surtout les belles pensées et les nobles sentiments que le poëte y exprime, en beaucoup d'endroits, sur l'État, déterminèrent les Athéniens à lui conférer, par élection populaire, la dignité de général pour l'année suivante. Il ne faut pas oublier que les dix stratéges d'Athènes n'étaient pas seulement appelés à commander les troupes, mais aussi à administrer la ville et à négocier avec les États étrangers. Sophocle fut un des généraux qui dirigèrent, avec Périclès, la guerre contre les aristocrates de Samos, lesquels, chassés par les Athéniens, étaient, avec l'appui des Perses, revenus d'Anée, ville de terre ferme, à Samos qu'ils avaient soulevée contre Athènes[2]. Cette guerre eut lieu en 440 et 439 (ol. 85, 1).

[1] D'après une combinaison du récit avec la note chronologique de Pline, *Hist. nat.*, XVIII, 7.

[2] Aussi la *Vita Sophoclis* appelle-t-elle cette guerre τὸν πρὸς

Ainsi que le montrent plusieurs anecdotes racontées par les anciens, Sophocle conservait, au milieu même du tumulte de la guerre, la sérénité de son esprit et cette disposition poétique pour laquelle il n'y a pas de jouissance plus grande que de contempler, avec calme et pénétration, les choses humaines. Il fit à cette époque la connaissance d'Hérodote qui vivait alors à Samos (V. chap. XIX), et composa pour lui un poëme, sans doute lyrique[1].

On aime à se représenter par l'imagination les rapports mutuels de ces deux hommes : deux grands esprits l'un et l'autre, au regard également ouvert et calme, tous deux observateurs sagaces et équitables des choses humaines; mais l'âme naïve du Samien s'est nourrie du spectacle de bien des peuples et de bien des pays, tandis que l'Athénien a dirigé son intelligence plus mûre et plus pénétrante sur ce qui est plus près de lui, sur la lutte intime des forces morales et des passions dans le cœur humain.

Il est incertain si Sophocle s'occupa plus tard encore

Ἀναίαν πόλεμον. La liste des généraux dans cette guerre est assez complétement conservée dans un fragment d'Androtion. V. les scholies sur Aristide, p. 225, c. (182. ed. Frommel).

[1] Plutarque, *An seni*, etc., 3, où cette mention est, à la vérité, tirée par les cheveux. C'est sans doute à ce poëme qu'est empruntée la notice de la *Vita Sophoclis* sur l'âge de Sophocle lors de l'entreprise samienne. Comment autrement un grammairien serait-il tombé sur cette indication extraordinaire. Il faudra en conséquence redresser la leçon incertaine de la *Vita* d'après le passage de Plutarque, dont la leçon est très-sûre. Sophocle était donc âgé de cinquante-cinq ans à ce moment.

des affaires de l'État : en général, il n'était, ainsi que le dit un de ses contemporains, Ion de Chios[1], ni particulièrement versé dans la politique, ni très-propre à l'action publique ; il était, à cet égard, au niveau de la bonne moyenne de ses concitoyens. Évidemment pour lui, comme pour Eschyle, la poésie était l'affaire de sa vie. L'étude et l'exercice de cet art occupèrent presque tout son temps, ce qui ressort déjà du nombre de ses drames, beaucoup plus considérable que celui des pièces d'Eschyle. On avait sous son nom cent trente drames, dont, d'après Aristophane le grammairien, dix-sept non authentiques ; les cent treize qui restent semblent comprendre et des tragédies et des drames satyriques. Toutefois, les drames satyriques de plusieurs de ces tétralogies, ou doivent s'être perdus de bonne heure, ou n'ont jamais existé, — fait qui se rencontre aussi chez d'autres poëtes — car, autrement, le chiffre ne pourrait être aussi inégal. Il devait y avoir tout au plus vingt-trois drames satyriques conservés sur quatre-vingt-dix tragédies, lorsque le grammairien écrivit cette notion. Ces pièces appartiennent toutes au laps de temps écoulé entre 468 (ol. 77, 4), où Sophocle se présenta pour la première fois, et 406 (ol. 93, 2), année de sa mort, à une période de soixante-deux ans par conséquent; toutefois il n'est pas probable que les derniers temps d'une vieillesse fort avancée aient été très-féconds. Les années les plus productives furent certainement celles de la guerre du Pé-

[1] Dans Athénée, XIII, p. 603.

loponnèse ; car, si l'on peut se fier à la tradition, d'après laquelle, dans une collection chronologiquement ordonnée des drames de Sophocle, l'*Antigone* occupait la trente-deuxième place[1], il reste pour la seconde moitié de sa carrière poétique quatre-vingt-une ou, en excluant les drames satyriques, à peu près cinquante-huit pièces. Un renseignement relatif à Euripide donne le même résultat ; parmi les pièces de ce poëte, qui sont évaluées à quatre-vingt-douze, l'*Alceste* était la seizième[2]. Or, d'après la même tradition, elle date de l'an 438 (ol. 85, 2), c'est-à-dire la dix-septième de la carrière poétique d'Euripide, qui dura en tout quarante-neuf ans, de 455 à 406 (ol. 81, 1 à 93, 2). On voit donc que les deux poëtes ne donnaient d'abord que tous les trois ou quatre ans une tétralogie, tandis que plus tard ils en faisaient jouer une au moins tous les deux ans. La négligence un peu plus grande, ou plutôt l'observation moins scrupuleuse des règles, que l'on se permettait

[1] V. l'*Hypothèse* d'Aristophane de Byzance sur l'*Antigone*. Si le nombre de trente-deux comprend aussi les drames satyriques, quelques-unes des trilogies doivent en avoir été dépourvues ; autrement le numéro 32 lui-même serait précisément un drame satyrique.

[2] V. la Didascalie de l'*Alceste*, *e cod. Vatic.*, que Dindorf a publiée dans l'édition d'Oxford, 1834. Le nombre ιξ' est, dans cette hypothèse, changé en ις', ce qui cadre mieux avec le compte que ιξ'. Une troisième date de ce genre s'est conservée dans les *Oiseaux* d'Aristophane, qui étaient la trente-cinquième pièce du poëte comique. (D'après Dindorf, *Aristoph. fragm.*, p. 37, en changeant λέ en ιέ, ce serait la quinzième pièce d'Aristophane, ce qui est plus probable. F. G. Wagner soutient une thèse différente sur ces dates. *Zeitschr. f. Alterthumsw.*, 1853, n. 38 et s. E. M.)

dans les parties lyriques de la tragédie à partir de la 90me ou de la 89me olympiade, paraît avoir été la conséquence de cette production plus rapide.

Les tragédies conservées de Sophocle appartiennent toutes, autant qu'il est permis de le conclure de raisons matérielles et intimes, au temps postérieur à l'*Antigone* ; elles se sont probablement succédé dans l'ordre que voici : *Antigone*, *Électre*, les *Trachiniennes*, *Œdipe roi*, *Ajax*, *Philoctète*, *Œdipe à Colone*. La seule chose que nous sachions avec certitude, c'est que le *Philoctète* ne fut représenté qu'en 409 (ol. 92, 5) et l'*Œdipe à Colone* qu'en 401 (ol. 94, 3), après la mort du poëte et par son petit-fils, Sophocle le jeune. Elles montrent toutes l'art de Sophocle en pleine maturité, dans cette grandeur suave que le poëte n'avait acquise, d'après une expression curieuse, recueillie de sa propre bouche, qu'après avoir abandonné, avec ses souliers d'enfant, la pompe d'Eschyle, et déposé en même temps une certaine amertume et rigidité de manière, nées d'une science et d'un raffinement exagérés. C'est alors seulement que son art atteint le style qu'il estimait lui-même « le meilleur et le plus propre à la représentation de caractères humains[1]. » Dans l'*Antigone*, l'*Électre* et les *Trachiniennes*

[1] Le passage important que cite Plutarque (*De profectu virtut. sent.*, t. VII, p. 252, Hutten) doit évidemment être lu de la façon suivante : Ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε, τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχὼς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατάτεχνον τῆς αὑτοῦ κατασκευῆς, εἰς τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν ἦθος, ὅ περ ἐστὶν ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον. Cf. E. Müller, *Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten*, t. I, p. 17 et 223.

il y a bien encore un peu de cet artifice et de cette difficulté recherchée que Sophocle blâmait en lui-même; l'*Ajax* et le *Philoctète*, ainsi que les *Œdipe*, montrent, on ne saurait le méconnaître, un courant plus facile de la parole et se lisent avec moins d'effort. En toutes cependant l'art tragique de Sophocle apparaît complétement formé et achevé, égal à lui seul. Les changements que le poëte opéra dans la tragédie devaient être faits depuis longtemps; car dans ces pièces elle paraît déjà entièrement transformée et réorganisée dans son ensemble et dans ses parties.

Quant au détail de ces changements, il en a été parlé dans les deux chapitres précédents; voyons comment ils se rattachent à la transformation intime de la tragédie. La pierre fondamentale de la construction nouvelle, élevée sur l'emplacement de l'ancienne, mais d'après un plan tout différent, est dans ce fait, que Sophocle, tout en se conformant à l'usage antique et à la loi de l'État, et tout en représentant toujours, ou du moins en général, trois tragédies et un drame satyrique à la fois, dénoua le lien qui rattachait ces pièces les unes aux autres et n'offrit plus au public un seul grand poëme dramatique, mais quatre œuvres poétiques distinctes qui auraient tout aussi bien pu être représentées à des fêtes différentes[1]. Par là le poëte tragique renonçait à la

[1] Comme par exemple en 431 on représenta en même temps la *Médée*, le *Philoctète*, *Dictis* et le drame satyrique les *Moissonneurs* (Θερισταί) d'Euripide; en 414 l'*Œdipe*, le *Lycaon*, les *Bacchantes* et le drame satyrique *Athamas* de Xénoclès, etc. — (Cf. cependant

tâche d'offrir à la contemplation des séries entières d'actions légendaires, et tout le développement des destinées compliquées d'une famille ou d'une race; ni l'étendue, ni l'unité de plan d'une tragédie isolée ne l'auraient permis. Il dut forcément se borner à un seul fait principal et ne pouvait par conséquent opposer à l'*Orestie* d'Eschyle, par exemple, que des pièces telles que l'*Électre* où tout aboutit au meurtre de Clytemnestre. Il est vrai que les tragédies étaient devenues beaucoup plus longues depuis la 80me olympiade[1]; on dit que c'est Aristarque le tragique qui en donna le premier exemple, en 454 (ol. 81, 2)[2]; cependant la première pièce de la dernière trilogie d'Eschyle, l'*Agamemnon*, est déjà bien plus longue que les autres pièces du poëte et à peu près de la mesure de celles de Sophocle. Toutefois, cet agran-

G. H. Bode, *Gesch. der hell. Dichtkunst*, III, 1147) et K. Fr. Hermann (*Lehrb. der gottesdiensthchen Alterth. der Griechen*, p. 309, note 23, et le même dans les *Jahrb. f. wissensch. Kritik*, 1843, II, 834 et suiv.), et Nitzsch (*Sagenpoesie*, p. 476), qui soutiennent que ces pièces étaient toujours distribuées sur les quatre jours de la fête. Böckh (*trag. gr. princ.*, p. 106) pense que le concours se bornait à un seul drame. On a cependant généralement adopté l'hypothèse d'Otf. Müller, basée sur l'interprétation la plus simple du passage de Suidas (III, 349) : Ἤρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. K. H.

[1] Par exemple, les *Perses*, vers 1076, les *Suppliantes*, 1074, les *Sept contre Thèbes*, 1078, *Prométhée*, 1093; *Agamemnon*, au contraire, 1673, *Antigone*, 1353, *Œdipe Roi*, 1530, *Œdipe à Colone*, 1780, d'après les chiffres de Dindorf.

[2] Suidas : Ἀρίσταρχος... ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν αὐτῶν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν. C'est Eusèbe qui donne l'année de sa première représentation.

dissement n'a pas sa cause dans une extension plus grande donnée à l'action, car elle continue chez Sophocle à se mouvoir autour d'un point unique et ne se subdivise que rarement, comme dans l'*Antigone*, en plusieurs phases importantes; cette proportion plus grande ne sert qu'à mieux développer, à mieux motiver les événements par le caractère et les passions des personnages, elle revient donc à la peinture des situations morales. L'élément lyrique, au contraire, loin de gagner par ce développement, en fut diminué, surtout dans la partie du chœur; Sophocle se préoccupait évidemment moins qu'Eschyle de représenter l'impression produite par les événements et les situations sur les assistants, ou de prêter sa voix à l'intérêt de spectateurs bienveillants, tâche principale du chœur tragique; c'étaient les événements qui se passent dans le cœur des personnages dramatiques eux-mêmes qui attiraient surtout son attention.

Combien l'adjonction du troisième acteur était nécessaire pour ce développement psychologique, on le comprend aisément[1]. La conversation obtient une variété bien plus grande par la participation d'une troisième personne : les caractères se dessinent eux-mêmes et en sens divers. Si le tritagoniste, par son contraste, est fait pour provoquer à la résistance le premier acteur, le deutéragoniste peut, dans une conversation intime, faire sortir de son cœur les sentiments plus tendres et les

[1] V. chap. XXII.

pensées plus secrètes. Des rôles, comme celui de Chrysothémis à côté d'Électre, d'Ismène près d'Antigone, qui font ressortir davantage l'énergie du personnage principal par l'opposition d'une douceur plus féminine[1], ne pouvaient, en effet, être produits qu'après que le tritagoniste se fut séparé du deutéragoniste.

Ces changements tout matériels de la tragédie suffisent donc déjà à montrer ce que Sophocle se proposait de faire de la poésie tragique : un miroir fidèle des mouvements, passions, tendances et combats de l'âme humaine. En laissant de côté les grands intérêts nationaux qui sanctifiaient et ennoblissaient le passé aux yeux du Grec et que l'art d'Eschyle se proposait surtout d'éveiller, Sophocle donnait aux sujets mythiques une portée universelle, humaine et par cela même éternelle pour l'humanité. Et si, conformément aux exigences de l'art grec, il montre des âmes extraordinairement fortes et grandes, s'il leur fait subir des émotions exceptionnellement puissantes; il y a cependant une telle vérité intime dans sa peinture, que toute âme humaine peut s'y reconnaître. Les droits et les limites de la volonté humaine, les exigences et les lois morales y sont mises en jeu de la façon la plus émouvante. Il n'y a peut-être jamais eu de poëte dont les œuvres aient une portée morale aussi générale et aussi impérissable que les tragédies de Sophocle.

Il ne nous est pas permis ici d'entrer dans une ana-

[1] V. les scholies d'*Électre*, 328.

lyse détaillée du plan de chacune des tragédies de Sophocle ; mais nous répondrons au but de cet ouvrage, en éclairant de plus près les situations particulières qui forment le pivot des diverses pièces, ainsi que les idées morales qui y sont mises en lumière.

L'*Antigone* s'agite tout entière autour de la lutte des intérêts et des exigences de l'État avec les droits et les devoirs de la famille. Thèbes est heureusement délivrée de l'attaque de l'armée argienne ; mais un citoyên de la ville, un membre de la famille royale, Polynice, gît mort devant les murs, au milieu des ennemis qui ont menacé de dévaster Thèbes par le fer et le feu. Le souverain actuel de la cité, Créon, en faisant jeter, sans sépulture, en pâture aux chiens et aux vautours l'ennemi de la patrie, obéit entièrement à la coutume grecque qui visait à assurer les États contre leurs propres citoyens. Cependant il y a dans la manière dont il maintient ce principe politique, dans l'aggravation exagérée du châtiment de ceux qui s'aviseraient d'ensevelir le cadavre, dans les terribles menaces proférées contre les gardiens du corps, plus encore dans la façon pompeuse, violente et théâtrale, dont il annonce et vante lui-même son principe, il y a, dans tout cela, disons-nous, cet aveuglement d'un esprit borné que n'éclaire pas une mansuétude supérieure, cet aveuglement qui semblait au Grec le précurseur certain du malheur imminent. En cette situation, quelle est la conduite à tenir par les proches du mort, par les femmes auxquelles incombait, d'après le droit général

des Grecs, le devoir sacré de l'ensevelissement du mort? Trait bien féminin, elles saisissent toute l'importance des devoirs de la famille, et elles méconnaissent les droits de l'État. Mais tandis que l'une des sœurs, Ismène, ne voit que l'impossibilité de remplir ces devoirs, la grande âme d'Antigone s'élève jusqu'à l'entreprise la plus audacieuse. L'orgueil provoque l'orgueil, la violence et la dureté de Créon produisent aussi chez elle une volonté dure et inflexible qui ne connaît point d'égards et qui dédaigne tous les moyens de la douceur. Il y a là une faute, Sophocle ne le cache pas, le chœur surtout parle en ce sens[1]; mais c'est par là précisément qu'Antigone est un personnage si éminemment tragique : coupable, elle paraît cependant toujours grande et digne d'amour. Le récit du gardien qui la montre dans l'ardeur du soleil, pendant qu'un vent brûlant (τυφώς) soulève la nature entière, s'approchant du cadavre et poussant des cris de lamentation, en voyant qu'on a enlevé la terre qu'elle a répandue sur lui, ce récit nous montre un être, aveuglément saisi d'une idée morale, comme d'une force naturelle irrésistible, et qui suit sans hésiter son noble instinct.

Toutefois, il faut bien comprendre que le nœud de la tragédie est beaucoup moins dans la fin tragique de cette grande et noble créature, que dans la façon

[1] Cf. surtout, v. 853, Dindorf :

Προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους.

dont se découvre l'aveuglement de Créon. Tout en représentant l'action d'Antigone comme dépassant la mesure imposée à la femme, Sophocle tient cependant beaucoup plus encore à illustrer cette autre vérité, que l'État doit respecter quelque chose de sacré en dehors et au-dessus de lui, principe qu'Antigone proclame avec une vérité et une grandeur irrésistibles[1]. Aussi, dans le cours de la pièce tout ce qui pourrait ébranler Créon dans son illusion, tout ce qui pourrait lui ouvrir les yeux, est particulièrement relevé et, pour ainsi dire, imposé à Créon : la sublime assurance d'Antigone dans sa confiance en la sainteté de son action ; l'amour fraternel d'Ismène qui demande à partager les conséquences de cette action ; le zèle prudent, puis le désespoir amoureux d'Hémon ; les avertissements de Tirésias : tout est vain, jusqu'à ce que le devin éclate en ces prédictions menaçantes qui finissent, mais trop tard, par briser la rude écorce du cœur de Créon. Hémon se tue sur le corps d'Antigone ; la mort du fils entraîne celle de la mère : Créon ne pourra plus se dissimuler que la famille possède des biens qu'aucune sagesse politique ne saurait remplacer.

Ce qu'il y a de caractéristique dans l'art de Sophocle ressort d'autant mieux dans l'*Electre* que nous avons un point de comparaison dans l'*Orestie*, et plus particulièrement dans le *Choéphores*, d'Eschyle. Sophocle prend

[1] V. 450 :

Οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν.

dès l'abord un point de vue tout à fait différent pour la mise en scène de ce mythe, non-seulement en montrant la vengeance exercée sur Clytemnestre sans connexité trilogique, mais encore et bien plus, en faisant d'Électre le personnage principal et en lui donnant le rôle de protagoniste. C'eût été impossible pour Eschyle, chez lequel le personnage principal du mythe, Oreste, devait aussi occuper la première place dans le drame : pour Sophocle, chez lequel la peinture et le développement des caractères, les motifs psychologiques de leurs actions, sont la chose principale, Électre est une personne bien plus propre qu'Oreste aux intentions du poëte. Car, tandis qu'Oreste paraît meurtrier par devoir et par conscience, vengeur né, chargé par le dieu Delphique et comme poussé par une puissance irrésistible, chez Électre, ce sont ses propres sentiments, si différents de ceux qu'éprouve sa sœur Chrysothémis, c'est l'attachement profond à la noble image du père, l'horreur de la vie voluptueuse de sa mère dans l'orgueil et le vice, ce sont, en un mot, les émotions les plus secrètes de son âme virginale qui entretiennent sa haine ardente contre la mère et son amant. Qu'Égisthe ose porter les vêtements d'Agamemnon, que Clytemnestre célèbre une fête le jour anniversaire du crime, ce sont pour elle des excitations continuelles, toujours renouvelées. C'est de ce caractère, dans lequel une passion ardente s'unit à l'astuce particulière dont les femmes savent faire preuve dans ces moments, que Sophocle a fait le pivot du drame ; et il a su modifier le mythe de façon à attacher tout l'intérêt aux actions

et aux sentiments de ce personnage. Chez Eschyle, Oreste avait été expulsé de la maison par Clytemnestre, et envoyé chez le Phocéen Strophios; il paraît dans la maison paternelle en fils repoussé, illégalement déshérité; chez Sophocle, l'enfant Oreste allait être tué, lui aussi, au moment du meurtre de son père[1], mais Électre l'a sauvé et l'a confié à l'ami d'Agamemnon, ce qui lui vaut le mérite d'avoir conservé un vengeur à son père, un sauveur à la maison entière[2]. Par contre, la négociation secrète entre Oreste et Électre, qui est d'une si grande importance chez Eschyle, dut être supprimée chez Sophocle qui tenait bien moins à faire d'Électre la complice de l'action, qu'à montrer sous tous ses jours l'âme de la généreuse jeune fille en proie à la tourmente des émotions les plus opposées. Il atteint ce but par certains changements très-légers dans la fable, en se servant autant que possible des inventions de son prédécesseur, mais en les développant et en les transformant d'une main si délicate et si légère, qu'elles s'adaptent de la façon la plus complète au plan nouveau. Eschyle avait déjà indiqué la ruse, grâce à laquelle Oreste a pénétré dans la demeure des Atrides; il paraît en ami et vassal guerrier de la

[1] Dans Sophocle, par conséquent, on parle de Strophios de Crissa comme d'un ami d'Agamemnon et de ses enfants; et Phanotée, le héros d'une ville ennemie des Crisséens, est nommé comme celui qui envoie à Clytemnestre le message de la mort d'Oreste, quoique Strophios ait aussitôt recueilli et envoyé les cendres.

[2] Euripide, dans son *Électre,* renonce de nouveau à ces motifs · chez lui Électre et Oreste sont séparés l'un de l'autre dans leur enfance. V. 284, 541.

maison avec l'urne qui renferme les prétendues cendres d'Oreste[1] ; mais Électre elle-même avait préparé cette ruse et en était convenue avec Oreste ; aussi l'exécution n'en commence-t-elle qu'après la première partie, qui est la partie principale. Dans Sophocle, où il n'y a pas eu de convention de ce genre entre frère et sœur, Électre est elle-même trompée par cette ruse, et en est aussi douloureusement saisie, aussi profondément ébranlée, que Clytemnestre, après un mouvement passager d'amour maternel, en est réjouie et rassurée[2]. Les sacrifices funéraires d'Oreste sur la tombe, qui, chez Eschyle, amènent la reconnaissance, n'excitent, chez Sophocle, que dans Chrysothémis un espoir qu'Électre réprime aussitôt, et qu'elle ne laisse pas même naître chez elle-même. Son désir de vengeance n'en devient que plus ardent, maintenant qu'elle se croit privée de tout secours masculin : sa douleur atteint au plus haut point lorsqu'elle tient dans ses bras l'urne elle-même qui, dans son idée, renferme sa seule espérance. Comme c'est Oreste lui-même qui la lui présente, la scène de reconnaissance entre frère et sœur a lieu aussitôt, et c'est elle qui forme cette crise que les anciens appelaient la péripétie. La mort de Clytemnestre et d'Égisthe est traitée par Sophocle moins

[1] Dans les *Choéphores* Oreste a, jusqu'au v. 584, le costume ordinaire d'un voyageur; ce n'est qu'au v. 652 qu'il parait dans un autre costume, celui du δορύξενος de la maison.

Il y a là encore, chez Sophocle, un trait humain et doux qu'Eschyle ne pouvait avoir ; ce premier sentiment de Clytemnestre en apprenant ce message est un mouvement naturel d'amour pour l'enfant qu'elle a enfanté dans la douleur. V. 770.

comme une chose de première importance que comme une suite nécessaire de tout ce qui précède. Tandis qu'Eschyle s'efforce visiblement de mettre cette action elle-même dans tout son jour, chez Sophocle la tension cesse évidemment dès qu'Électre est délivrée de ses angoisses et de ses inquiétudes.

Les *Trachiniennes* aussi ont tout à fait le plan et le but d'une peinture de caractères, et les imperfections que l'on a reprochées à cette pièce, non absolument à tort, ont leur source dans un certain conflit entre la nature du mythe et les intentions de Sophocle. Le mythe est celui de la fin tragique d'Héraclès ; mais, ici encore, ce n'est pas le héros lui-même, c'est Déjanire que Sophocle a choisie comme personnage principal. Le mal que cause l'excès d'amour, tel est le sujet touchant de ce poëme qui, envisagé comme le poëte voulait qu'on l'envisageât, renferme les plus grandes beautés. Toutes les pensées, tous les sentiments de Déjanire ne tendent qu'à cette seule chose, regagner le cœur de l'homme auquel elle est attachée de toute son âme, et s'assurer son affection. En obéissant imprudemment à ce désir, elle lui prépare la fin la plus douloureuse et le plus terrible des tourments. Il faut donc qu'elle meure. Mais lors même que la personne périt dans la tragédie antique, on peut cependant, par la justification de son nom et de sa mémoire, produire cet apaisement de l'âme qui paraissait aussi nécessaire à Sophocle qu'à Eschyle. Produire cet effet, en donnant en même temps la conclusion de la fable, voilà le but de la dernière partie des *Trachiniennes*, où Héraclès a le

principal rôle et arrive, après de violentes malédictions proférées contre son épouse, à se convaincre que l'amour seul a poussé Déjanire à amener la fin qui lui était réservée par la destinée[1]. Sans doute Héraclès ne s'abandonne pas, comme ferait peut-être un héros moderne, à des plaintes compatissantes au sujet de Déjanire ; il n'exprime point le désir ardent de la voir près de lui, pour qu'elle se sépare de lui réconciliée : il suffit au sentiment du Grec que le héros quitte la vie sans élever de reproche contre son épouse infortunée, car tout motif de reproche est écarté.

On ne saurait mieux faire ressortir l'idée exprimée par Sophocle dans l'*Œdipe-Roi* qu'en déterminant ce qu'il ne dit pas. Il n'embrasse point l'histoire des crimes d'Œdipe et leur découverte : ces crimes dont le Destin a chargé Œdipe malgré lui et à son insu ne forment que le fond du tableau, fond sombre et ténébreux sur lequel l'action même du drame est dessinée en couleurs vigoureuses. L'action du drame se borne exclusivement à la découverte de ces crimes : c'est donc dans cette découverte que doivent apparaître les idées morales que développe le drame. Le changement qui s'opère dans Œdipe dans le cours de la tragédie est profond. Au commencement, les Thébains le vantent avec beaucoup d'énergie comme le meilleur et le plus sage des hommes ; lui-même trahit un grand sentiment de sa propre valeur, et se montre très-satisfait des mesures

[1] Ἅπαν τὸ χρῆμ', ἥμαρτε, χρηστὰ μωμένη,

dit d'elle Hyllas au vers 1136.

qu'il ordonne, d'abord pour rechercher la cause du terrible fléau, puis pour retrouver le meurtrier de Laïos; pas un pressentiment, pas une lueur lointaine de l'idée qu'il pourrait bien être lui-même ce meurtrier, n'effleure son âme. C'est par ce grand sentiment de lui-même et par la sécurité dont il le berce que s'expliquent la violence et la vivacité injuste avec lesquelles il repousse les paroles de Tirésias, qui le désignent lui-même comme le coupable dont la présence charge le pays d'un crime qu'il faut expier, et qui exigent de lui le sacrifice d'un exil volontaire. Voilà le moment où Œdipe devait sentir combien est vaine et caduque la grandeur de l'homme, combien sa vertu est faible; voilà le moment où il devait rentrer en lui-même et se demander s'il n'y avait dans sa vie un point noir auquel pouvait se rattacher la faute terrible. Mais sa confiance en lui-même ne lui montre que mensonge et trahison là où la vérité l'aborde, elle fait qu'il conserve sa sécurité imaginaire jusqu'à ce que, dans sa conversation avec Iocaste, quand elle mentionne, en passant, le carrefour où Laïos avait été tué, un soupçon soudain traverse pour la première fois son âme[1]. C'est ce soupçon qui produit la crise dans l'esprit d'Œdipe. Il est très-remarquable que c'est précisément en cherchant à rassurer plus complétement son époux et à chasser de son esprit toute crainte des prédictions de Tirésias, que Iocaste amène la

[1] Οἷόν μ' ἀκούσαντ' ἀρτίως ἔχει, γύναι,
Ψυχῆς πλάνημα κἀνακίνησις φρενῶν. (v. 726-727)

découverte successive de tous les crimes : ce dont elle se sert pour prouver la vanité de l'art prophétique est réellement ce qui va le confirmer. Voilà un de ces traits, si nombreux dans cette tragédie, de l'ironie sublime de la poésie sophocléenne. Cette ironie qui exprime, par des contrastes pénibles entre la réalité et les pensées des hommes, la douleur qu'inspire le spectacle de l'existence humaine, on la trouve fréquemment dans les tragédies de Sophocle ; mais l'*Œdipe-Roi* est, pour ainsi dire, son vrai terrain, puisque c'est l'aveuglement de l'homme sur son propre sort qui forme le thème de toute la pièce et qui se retrouve jusque dans les expressions et les tours de phrases[1]. Ce même genre de péripétie se répète une autre fois, lorsque Œdipe s'est laissé rassurer par son épouse, et que, grâce au message qui lui annonce la mort de ses parents à Corinthe, il se croit complétement délivré de tout danger. Ce sont encore précisément les récits de ce même messager, l'histoire de sa découverte sur le Cithéron, qui l'arrachent soudain de cette sécurité. A partir de ce moment, et tandis que Iocaste embrasse d'un coup d'œil toute la chaîne de cette destinée épouvantable, il n'a plus de repos qu'il ne soit parfaitement convaincu lui-même de son parricide et de son union incestueuse avec sa mère, et alors le châtiment qu'il s'inflige lui-même est d'autant plus terrible, que naguère sa confiance dans sa vertu et dans son in-

[1] V. l'excellente dissertation de C. Thirlwall, *On the irony of Sophocles* dans le *Philol. Museum*, t. II, n. 6, p. 483.

nocence devant Dieu et les hommes a été plus entière. « Oh! races mortelles, que votre vie ressemble au néant! » c'est ainsi que commence le dernier stasimon du chœur qui remplit parfaitement dans cette tragédie, comme dans toutes celles de Sophocle, la tâche qu'Aristote lui prescrit. Cette mission du chœur est, on le sait, d'exprimer une sympathie douce et bienveillante qui, sans être dirigée par une intelligence assez puissante pour délier le nœud de l'action, prend cependant sa source dans des âmes qui savent ramener toutes les émotions violentes, tous les ébranlements passionnés, à une certaine mesure de contemplation calme et réfléchie. Aussi le chœur de Sophocle paraît-il souvent hésitant, incertain, même aveuglé, quand, dans ses chants, il s'engage dans l'action même, tandis que, lorsqu'il se recueille pour s'élever à une contemplation générale des lois de l'existence humaine, il fait entendre les hymnes les plus sublimes. Tel est le superbe stasimon qui, après les discours impies de Iocaste, recommande le respect des dieux et l'observation de ces lois, nées dans l'éther céleste, que n'a pas enfantées la nature mortelle de l'homme, et que l'oubli ne plongera jamais dans le sommeil de la mort[1].

Dans *Ajax*, le poëte fait plus qu'ailleurs preuve de sa faculté merveilleuse d'établir, dans un caractère très-individuel et qui ne ressemble qu'à lui-même, un type humain d'une valeur générale et éternelle. L'Ajax de So-

[1] *Œdipe Roi*, v. 863 :

Εἴ μοι ξυνείη φέροντι.

phocle est, comme celui d'Homère, en tous points brave et noble, toujours prêt à déployer, pour le bien de son peuple, sa force inépuisable. C'est l'homme qui repose sur lui seul, sûr, dans toutes les situations, de sa propre fermeté ; mais, dans la pleine conscience de cette vigueur virile et solide, il a oublié qu'il y a une puissance supérieure dont l'homme dépend jusque dans les choses qu'il considère comme ce qui lui est le plus propre et le plus assuré, jusque dans le caractère qui se trahit en ses actions. Voilà la faute cachée d'Ajax qui se dévoile sans doute, dès le début de la pièce, par toute sa manière d'être, mais qui n'éclate dans toute son étendue qu'à la suite des prédictions que Calchas communique à Teucros en rappelant, comme preuves de sa nature indomptable, les paroles orgueilleuses d'Ajax : « Avec les dieux, le faible aussi peut vaincre; moi j'ai confiance de faire ce qui m'incombe, même sans les dieux[1]. » Or Ajax, par la sentence des Grecs qui décernent, non à lui, mais à Ulysse, les armes d'Achille, a subi une humiliation que des caractères de sa trempe sont le moins faits pour supporter. C'est le moment que la divinité a choisi pour punir son arrogance. Dans la nuit qui suit le jugement, lorsque Ajax se lève, dans une colère farouche, pour se venger de son humiliation sur les Atrides et sur Ulysse, Athéné trouble ses sens, si bien qu'il prend des

[1] V. le discours de Calchas, v. 758 et suiv.

Τὰ γὰρ περίσσα κἀνόνητα σώματα
Πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυσπραξίαις,
Ἔφασχ' ὁ μάντις.

taureaux et des béliers pour ses ennemis, et qu'il exerce sur eux sa fureur aveugle. Sophocle nous le montre, dès le prologue de son drame, dans cette situation et dans cette action indigne, comme « Ajax le porteur de fléau (Ajax mastigophoros). » Lorsqu'il revient à lui, la honte la plus profonde s'empare de son âme avec d'autant plus de violence, que tout son orgueil est plus ébranlé désormais jusque dans ses racines les plus cachées. La magnifique scène d'eccyclème[1] n'est là que pour montrer le héros honteux et accablé dans toute la réalité de sa situation. Quelque profonde que soit sa honte, et bien qu'il en reconnaisse pour auteurs les dieux eux-mêmes, il n'est cependant rien moins que repentant et contrit. Toute sa nature est trop d'une pièce pour qu'il puisse continuer son existence dans une humble résignation. Il se prouve à lui-même qu'il ne peut plus vivre avec honneur ; le poëte, cependant, donne à entendre qu'Ajax pourrait vivre, s'il consentait avec modestie à reconnaître les limites de son pouvoir ; car il prête à Calchas un oracle d'après lequel Athéné ne poursuit que pendant un seul jour le héros, et qu'il sera sauvé s'il survit à ce jour. Mais cette possibilité ne se réalise point : Ajax reste ce qu'il est : la mort qu'il se donne et qu'il lui faut même une certaine ruse pour se donner, voilà la seule expiation qu'il offre aux dieux[2].

[1] V. 346-595. Cf. chap. XXII.

[2] Cf. les paroles équivoques de la tirade, v. 654 et s.

Ἀλλ' εἶμι πρός τε λουτρά, etc.

Toutefois, ce n'est là pour Sophocle qu'un côté de l'action qui a besoin d'être plus complétement développée. Quelle que soit la sévérité avec laquelle le poëte punit dans Ajax ce qui est punissable, il apprécie avec la même équité ce qu'il y a de grand dans ce caractère, et les idées de l'antiquité d'après lesquelles les funérailles étaient une partie essentielle de la destinée humaine, lui permettent de continuer l'action au delà de la mort[1]. Teucros, le frère d'Ajax, combat, en qualité de champion d'honneur, contre les Atrides qui essayent de lui enlever l'honneur des funérailles ; et, par un effet inattendu, c'est Ulysse, celui même qu'Ajax a haï le plus amèrement, qui se place du côté de Teucros, en reconnaissant franchement et sans détour la vertu du héros mort. C'est ainsi qu'Ajax, le noble guerrier, que les Athéniens honoraient comme un de leurs héros nationaux[2], apparaît comme un exemple d'autant plus grand de la Némésis divine, que son héroïsme est sans tache à tout autre égard.

[1] C'est en cela seulement que consiste la péripétie de la pièce, qui est toujours une crise imprimant aux événements une direction contraire à la direction première (ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, dit Aristote, *Poétique*, 11). La mort d'Ajax, au contraire, est dans le sens de la première direction de l'action. (Sur la définition plus détaillée de l'idée de la péripétie tragique, v. E. Müller (*Gesch. der Theorie der Kunst*, II, 144), qui n'est pas toujours d'accord avec son frère. Cf. aussi Düntzer, *Rettung der Aristotelischen Poetik*, Braunschweig, 1840, p. 149. E. M.)

[2] Il faut remarquer qu'il est toujours question de la famille d'Eurysace, jamais de celle de Philée, dont Cimon et Miltiade prétendaient cependant descendre. Sophocle évite évidemment l'apparence d'un hommage intentionnel rendu à de grandes familles.

Dans *Philoctète*, qui ne fut représenté qu'en 509 (ol. 92e, 3), dans la quatre-vingt-cinquième année de Sophocle, le poëte eut à rivaliser et avec Eschyle et avec Euripide, qui avait déjà cherché à donner de la nouveauté à la fable par de grands changements et des inventions inouïes[1]. Sophocle n'a pas besoin de ces moyens pour donner à sa pièce un intérêt tout à fait original; il concentre tous ses efforts sur une peinture délicate et une suite rigoureusement conséquente des caractères. Ce qui résulte du développement naturel et pour ainsi dire nécessaire de leurs qualités, voilà ce qui constitue son drame. Or, dans cette pièce, le développement psychologique, en restant fidèle à son point de départ et à ces prémisses, conduit à un résultat différent de celui qu'offrait le mythe. Pour détruire ce conflit entre son art et le mythe, Sophocle a été obligé ici, pour la première fois, d'avoir recours à un moyen qu'Euripide

[1] Euripide avait inventé que les Troyens, eux aussi, avaient envoyé une ambassade auprès de Philoctète pour lui offrir la souveraineté en retour de son secours; le poëte avait pour but d'obtenir ainsi, d'après l'observation de Dion. Chrysost. (*Or.*, 52, p. 549), l'occasion de faire de grands plaidoyers pour et contre, comme il les aimait. Ulysse, sous le déguisement d'un Grec maltraité par ses compatriotes devant Troie, cherchait à déterminer Philoctète à aider ses compatriotes plutôt que les ennemis. Cependant le véritable dénoûment de cette pièce est encore peu élucidé. (Cf. Welcker, *die griech. Trag.* Bonn, 1839, II, 512 à 522, qui est absolument du même avis que Müller, tandis que Gruppe, *Ariadne*, Berlin, 1834, p. 444, va jusqu'à supposer qu'Ulysse et Diomède se donnent pour des ambassadeurs troyens. Le passage de Dion ne justifie nullement cette hypothèse, au moins étrange. K. H.)

emploie très-souvent, mais que Sophocle dédaigne partout ailleurs, celui d'un *deus ex machina*, c'est-à-dire l'apparition d'une divinité qui, en intervenant dans le jeu des passions et des projets des personnages en action, tranche le nœud qui ne se laisse plus dénouer.

En supposant qu'Ulysse, pour ramener à Troie ou Philoctète ou ses armes, s'est associé le jeune Néoptolème, le poëte a l'occasion de produire, dès le début, un contraste intéressant entre les deux héros alliés. Ulysse compte avec certitude sur l'ambition de Néoptolème qui, d'après la décision du Destin, doit prendre la ville, mais qui ne peut la prendre qu'avec les armes de Philoctète. Néoptolème se laisse en effet décider à tromper Philoctète en se donnant pour un ennemi des Grecs qui assiégent Troie ; il est même sur le point de le ramener, d'après ce qu'il dit, dans sa patrie, mais en réalité au camp des Grecs. Cependant l'honnête naïveté de Philoctète et la vue de ses souffrances intolérables ont profondément touché le fils d'Achille [1] ; mais il faut un certain temps pour que la nature vigoureuse du jeune héros se laisse détourner de la voie qu'il a prise. Il ne la quitte qu'au moment où Philoctète vient de lui confier son arc : il lui avoue franchement alors la vérité,

[1] V. 965.

Ἐμοὶ μὲν οἶκτος δεινὸς ἐμπέπτωκέ τις
Τοῦδ' ἀνδρὸς οὐ νῦν πρῶτον, ἀλλὰ καὶ πάλαι.

Le silence de Néoptolème dans la scène du v. 974 ὦ κάκιστ' ἀνδρῶν, τί δρᾷς jusqu'à v. 1074 ἀκούσομαι μὲν, est plus caractéristique que ne le serait un discours.

en lui déclarant qu'il va le conduire, non dans sa patrie, mais à Troie. Cependant il suit encore, bien qu'à contrecœur, les plans d'Ulysse, ce qui remplit Philoctète d'un désespoir presque plus douloureux que toutes ses souffrances physiques. Mais soudain, dans sa discussion violente avec Ulysse, Néoptolème redevient tout à fait lui-même le simple, le droit, le noble adolescent qui ne veut à aucun prix tromper la confiance de Philoctète; et comme celui-ci ne peut vaincre sa colère contre les Achéens, il renonce à tous ses désirs et à toutes ses aspirations ambitieuses pour ramener dans sa patrie le héros malade. C'est à ce moment qu'apparaît inopinément Héraclès, le *deus ex machina*, et change complétement les dispositions de Philoctète et de Néoptolème, en leur annonçant les lois du Destin. Ce drame, on le voit, est on ne peut plus simple dans sa composition, fondée sur les rapports de trois caractères; aussi ne se divise-t-il qu'en deux actes, séparés par un stasimon immédiatement avant la scène qui amène le changement dans l'esprit de Néoptolème; et pourtant par le développement suivi et profondément combiné des caractères, c'est peut-être la plus savante et la plus achevée des œuvres de Sophocle. L'apparition d'Héraclès ne produit qu'une péripétie extérieure ou le genre de crise qui se rapporte aux événements matériels; la vraie péripétie, dans le drame de Sophocle, est dans le retour de Néoptolème à sa vraie nature : et cette péripétie est motivée, tout à fait dans l'esprit du poëte, par les caractères et la marche même de l'action.

Dans toutes les pièces que nous venons d'étudier, dominent des idées morales qui ne manquent cependant pas d'une base religieuse ; car c'est toujours l'idée de la divinité, qui donne en toutes choses leur juste mesure aux actions humaines. Toutefois, dans une des pièces de Sophocle, les idées religieuses du poëte occupent si bien le premier plan, que tout le drame en prend le caractère d'une transfiguration de la religion grecque.

Tous les récits des anciens rapportent la tragédie de l'*Œdipe à Colone* à la haute vieillesse du poëte. Sophocle atteignit l'âge de quatre-vingt-neuf ans, puisqu'il mourut en 406 (ol. 93e, 2) ; ce n'est cependant pas lui qui porta sur la scène l'*Œdipe à Colone*. Son petit-fils seulement, Sophocle le Jeune, le fit représenter pour la première fois en 401 (ol. 94e, 5). Ce Sophocle le Jeune était fils d'Ariston, qu'une femme de Sicyone, Théoris, avait donné à Sophocle. Le poëte avait, d'une citoyenne attique, un autre fils, Iophon, qui, d'après le droit attique, pouvait seul passer pour le fils légitime et l'héritier légal. Iophon et Sophocle suivirent tous les deux l'exemple de leur père et grand-père. Le premier produisit déjà des tragédies du vivant de son père, l'autre peu après sa mort. Toute la famille, comme celle d'Eschyle, paraît s'être consacrée à la muse tragique. Cependant le cœur du vieillard inclinait plus vers les enfants de sa Théoris chérie : on disait même que, de son vivant, il cherchait à assurer une partie importante de sa fortune à son petit-fils, et Iophon, dans la crainte de voir trop diminué l'héritage

qui lui était dû, se laissa entraîner à faire, au sein de la phratrie — la phratrie formait une sorte de conseil de famille, — la proposition irrespectueuse d'enlever au vieillard la gestion de sa fortune, dont il ne pouvait plus s'acquitter. Sophocle ne répondit rien à cette plainte ; il se contenta de lire à ses parents de la phratrie la parodos du chœur de l'*Œdipe à Colone*[1], qu'il venait évidemment de composer dans ce moment même, puisqu'il prétendait s'en servir comme d'un argument en sa faveur ; et cela fait, ce semble, grand honneur aux juges que de n'avoir pas donné suite aux demandes d'Iophon, après ces preuves de sanité d'esprit, quand même le fils aurait été juridiquement dans son droit. Iophon doit avoir lui-même reconnu son tort, et Sophocle a dû lui pardonner, puisque, dans l'antiquité, on rapportait à cette circonstance le passage de l'*Œdipe à Colone*[2], où Antigone dit, pour excuser Polynice : « Bien d'autres aussi ont des enfants méchants et une âme encline à la colère ; mais exhortés par les paroles conciliantes des amis, ils se laissent vaincre. »

C'est donc à un âge aussi avancé que Sophocle composa cette tragédie, que les anciens appelaient avec raison « un poëme plein de suavité[3], » tant elle respire

[1] Εὐΐππου, ξένε, τᾶσδε χώρας, κ. τ. λ.

V. 668 et suiv. Cf. chap. XXII.

[2] Ἀλλ' αὐτόν· εἰσὶ χἀτέροις γοναὶ κακαί.

V. 1192 et suiv.

[3] *Mollissimum ejus carmen de Œdipode.* Cicéron, *de Finibus*, V, 1, 3.

des sentiments aimables et doux, tant elle est comme pénétrée d'une disposition d'âme où la mélancolie sur la misère de l'existence humaine se mêle à un espoir qui console et qui fortifie. Celui qui est sensible à ces impressions sent dans ce drame une émotion chaleureuse qui lui dit qu'il s'agit ici du salut du poëte lui-même. Plus que partout ailleurs on y entend la voix même du cœur[1]. Le vieillard s'y est plongé dans les souvenirs de sa jeunesse où les monuments et les légendes de sa patrie, le village de Colone, près d'Athènes, avaient fait une profonde impression sur son âme. Dans toute la pièce, mais surtout dans l'admirable parodos du chœur qui vante les beautés du paysage et l'antique gloire de Colone, on entend résonner l'écho gracieux des sentiments de patriotisme et d'amour du sol natal qui animaient le poëte. Il y avait là, à Colone, beaucoup d'endroits que la foi populaire avait consacrés aux puissances des Enfers; un bois des Érinnyes, que l'on appelait les déesses vénérables (σεμναί); un *seuil d'airain* qui passait pour une des entrées aux Enfers; et, entre autres, la place où, selon la tradition, demeurait l'ombre d'Œdipe, génie propice qui portait le bonheur et la paix à la contrée, la ruine et la mort aux ennemis du pays, surtout aux Thébains. La pensée si touchante que cet Œdipe, tant poursuivi pendant sa vie par les Érinnyes,

[1] C'est ce qu'on sent bien, pour ne pas faire allusion aux idées plus élevées, dans les plaintes du chœur sur la misère de la vieillesse, v. 1211. Une fin douce et réconciliée, semblable à une transfiguration, forme ensuite le contraste avec ces malheurs.

a trouvé, après sa mort, le repos dans leur sanctuaire même, se produisit encore ailleurs par des mythes qui se rattachaient à d'autres localités. Qu'une telle victime des divinités vengeresses, une fois réconciliée avec elles et apaisée, ait le pouvoir de distribuer la prospérité, c'est une croyance qui se rattache aux idées fondamentales de la religion des dieux chthoniens chez les Grecs, religion qui attribue précisément aux puissances de la Terre et de la Nuit une secrète et mystérieuse abondance de forces vitales.

C'est en s'appuyant sur ces légendes, sans doute peu répandues jusque-là par la poésie[1], que Sophocle suppose qu'Œdipe, au début même de sa carrière douloureuse et avant la rencontre avec Laïos, a reçu d'Apollon de Delphes l'oracle qu'il trouverait le terme de sa vie pleine d'épreuves là où les Érinnyes le recevraient avec hospitalité. L'oracle va s'accomplir, le vieillard le

[1] Sophocle dit lui-même, v. 62, des sanctuaires et des monuments de Colone :

> Τοιαῦτα σοι ταῦτ' ἐστὶν, ὦ ξέν' οὐ λόγοις
> Τιμώμεν', ἀλλὰ τῇ ξυνουσίᾳ πλέον;

ce qui veut dire qu'ils ont été célébrés par les traditions locales, non par les poëtes et les orateurs. Combien les idées d'Eschyle en étaient éloignées, on peut le voir par plusieurs passages des *Sept contre Thèbes*, d'après lesquels Œdipe était déjà mort avant la guerre et à Thèbes, où il devait être enterré selon la tradition antique. V. v. 976-1004. Il est vrai qu'Euripide a la même tradition que Sophocle dans ses *Phéniciennes*, v. 1707 ; mais cette tragédie date de l'époque même (vers la 93[e] Ol.) où l'*Œdipe à Colone*, quoiqu'il ne fût pas encore représenté, pouvait déjà être parfaitement connu parmi tous les hommes lettrés d'Athènes,

reconnaît, au commencement de la pièce, en apprenant d'une manière inattendue qu'il se trouve dans le sanctuaire même de ces déesses; mais il faut un certain temps pour que les Coloniates qui sont accourus, effrayés d'abord par la témérité de l'étranger, qui franchit si hardiment la lisière du bois consacré aux divinités vénérables et terribles, puis par l'énormité de sa destinée maudite, lui accordent asile : ce n'est que la noblesse et la bonté de Thésée, souverain du pays, qui lui assurent refuge et protection dans l'Attique. Sur ces entrefaites, un second oracle s'est divulgué, celui qu'ont reçu les partis qui se disputent le gouvernement de Thèbes. Cet oracle fait dépendre la victoire et la prospérité de la possession d'Œdipe lui-même ou de sa tombe. De la sorte se déroule une suite de scènes où Créon et Polynice, qui ont tous deux profondément outragé Œdipe, s'efforcent de le gagner à leurs vues, mais en sont repoussés avec fermeté et fierté; car la protection d'Athènes le garantit contre toute violence. Le véritable but de ces scènes qui occupent tout le milieu de la pièce est évidemment de montrer le vieil Œdipe aveugle, maudit, outragé, banni et pauvre, entouré d'une dignité et d'une majesté, présents de la divinité, qui le placent bien au-dessus des hommes violents qui, autrefois, dans leur outrecuidance, l'ont si indignement frappé. Jusque dans la colère avec laquelle il renvoie son méchant fils, ce Polynice si accablé maintenant, en le chargeant de sa malédiction paternelle, il y a une certaine majesté, bien qu'à notre sentiment la

Charis grecque paraisse ici par trop dure et âpre. Dès que cette glorification terrestre est accomplie, on entend retentir les tonnerres de Zeus, qui appellent Œdipe aux enfers. Par les prophéties d'Œdipe lui-même, et par le messager qui revient, on apprend comment le vieux héros, solennellement paré pour la mort, appelé par des tonnerres et des voix parties du sein de la terre, a mystérieusement disparu de la surface du sol. Thésée met un terme aux plaintes des filles d'Œdipe : « Il n'est pas permis, dit-il, de se plaindre de ce qui révèle la faveur des puissances souterraines : c'est là un outrage fait aux dieux[1]. »

Le lecteur attentif saisira ce qu'il y a de pensées d'une valeur universelle dans ce mythe, de pensées qui ne s'appliquent pas seulement à Œdipe, mais aux destinées humaines en général ; il sentira l'attrait irrésistible des regrets mélancoliques qui respirent dans toute cette pièce, de cette aspiration silencieuse à la mort, délivrance de tous les maux terrestres, transfiguration de l'existence humaine. Certainement les allusions politiques à la situation momentanée d'Athènes et à d'autres États, quoiqu'elles ressortent plus dans cette

[1] V. 1751 :

> Παύετε θρήνων, παῖδες· ἐν οἷς γὰρ
> Χάρις ἡ χθονία ξὺν γ' ἀπόκειται,
> Πενθεῖν οὐ χρή· νέμεσις γάρ.

(Cette leçon n'est cependant pas acceptée par tous les éditeurs de Sophocle. F. H.)

pièce que dans d'autres, sont tout à fait subordonnées à ces pensées fondamentales[1].

Les tragédies de Sophocle sont donc des peintures psychologiques, des développements poétiques de la nature de l'esprit humain et des lois qu'il doit reconnaître pour rester fidèle à sa nature. Parmi tous les poëtes de l'antiquité, Sophocle est celui qui est descendu le plus avant dans le cœur de l'homme. Les faits matériels sont ce qui importe le moins chez lui : ils ne sont presque que des moyens pour développer poétiquement des situations morales. Pour la peinture de ce monde moral, Sophocle s'est créé une langue particulière. Si la langue poétique se distingue en général de la prose par la vivacité plastique et saillante[2] qu'elle donne à toutes

[1] Les allusions à la guerre du Péloponnèse et aux dévastations qui avaient désolé l'Attique, mais qui avaient ménagé jusque-là la contrée de Colone et de l'Académie entourée des oliviers sacrés, se trouvent, il est vrai, partout dans la pièce. Ce qui offre une certaine difficulté, ce sont les paroles élogieuses que Thésée (v. 919) prononce sur le caractère de Thèbes en général, puisque cette ville était certainement au nombre des ennemis d'Athènes à cette époque, et on est tenté de supposer que ce ne fut que le jeune Sophocle qui ajouta ce passage après que Thrasybule fut venu de Thèbes pour affranchir Athènes. Le drame est cependant trop écrit dans un seul esprit pour justifier un soupçon de ce genre : il faudra donc supposer que Sophocle savait que le peuple de Thèbes était bien disposé pour Athènes, tandis que les aristocrates qui avaient la haute main dans l'État, y étaient hostiles aux Athéniens. Après la conclusion de la guerre, la disposition du parti démocratique de Thèbes, sympathique à Athènes, antipathique à Sparte, se prononça de plus en plus nettement.

[2] *Anschaulichkeit* en allemand; c'est la Ἐναργεῖα des Grecs, l'*evidenza* des Italiens. K. H.

les idées, et par la vigueur et la chaleur qu'elle prête aux sensations : l'expression de Sophocle ne pouvait être poétique au même degré que celle d'Eschyle, parce qu'il ne vise pas à cette énergique vivacité des apparitions tangibles; son art consiste plutôt dans la variété et la délicate dégradation des sentiments que dans leur énergie et puissance. La langue de Sophocle se rapproche donc bien plus de la prose, au moins dans le dialogue; elle s'en distingue en effet moins par le choix des mots que par la manière de les employer, de les lier, par une certaine hardiesse et finesse dans l'emploi de l'expression ordinaire. Sophocle aime à faire ressortir dans les mots une signification qu'on n'est pas habitué à y chercher; il les prend plutôt dans leur sens primitif que dans leur acception traditionnelle. Ses expressions ont une portée et une valeur toute particulière[1] qui dégénère même parfois en une sorte de jeu avec les mots et leurs significations. Il ne faut pas oublier qu'à ce moment l'esprit de la nation grecque traversait cette phase de son histoire où il commençait à se livrer à des contemplations sur sa propre nature, sur son activité intérieure et sur les moyens de la manifester, en d'autres termes, la parole et le discours. Dans ces contemplations la réflexion tendait de plus en plus à dominer sur l'intuition; il est donc naturel que, dans

[1] Surtout une valeur dont les personnages parlants eux-mêmes n'ont pas conscience, de sorte que, sans le savoir, ils désignent le vrai état de choses. C'est là une partie essentielle de l'ironie tragique de Sophocle, dont il a été question plus haut.

cette période, l'écrivain soit, pour ainsi dire, aux écoutes de ses propres paroles, occupé à s'observer et à guetter l'expression de sa pensée. D'ailleurs les Athéniens de ce temps, c'est-à-dire de l'époque la plus brillante de leur esprit, avaient une prédilection marquée pour une certaine difficulté de l'expression[1]; l'orateur qui leur disait simplement sa pensée leur plaisait moins que celui qui leur donnait quelque chose à deviner, et leur procurait ainsi le plaisir de se paraître intelligents à eux-mêmes. C'est ainsi que Sophocle joue parfois un peu à cache-cache avec le sens ; il se laisse chercher, afin que l'esprit des spectateurs ainsi tendu saisisse son opinion, dès qu'il l'a découverte, avec plus de netteté et de force. Dans les combinaisons de syntaxe, Sophocle est également ingénieux, raffiné même jusqu'à un certain point, en ce qu'il s'efforce de déterminer avec une grande précision toutes les relations de dépendance et de subordination des pensées. Un style de ce genre ne peut pas viser en même temps à une clarté facile et à un courant de périodes, qualités qui d'ailleurs n'appartiennent pas encore au caractère de la rhétorique de cette époque. Il procède en observant avec finesse et avec soin toutes les circonstances incidentes, et court comme une tempête, avec une rapidité insouciante. Il y a cependant, précisé-

[1] Dans Thucydide (III, 38), Cléon dit que les Athéniens sont faciles à tromper par la nouveauté des discours, qu'ils dédaignent ce qui est ordinaire, qu'ils admirent ce qui est étrange et que, quand ils ne parlent pas eux-mêmes, ils sont pour ainsi dire rivaux de l'orateur, puisqu'ils le suivent rapidement, qu'ils le devancent même par la pensée.

ment en ce point, une différence entre ses premières et ses dernières tragédies. Plusieurs des discours de l'*Ajax*, du *Philoctète*, de l'*Œdipe à Colone*, ont tout à fait le courant oratoire que l'on trouve chez Euripide[1]. Dans les parties lyriques, l'empreinte nette et claire et l'élucidation complète des pensées s'unissent à une grâce et à une suavité merveilleuses. Quelques-uns des chants du chœur sont déjà, pris en eux-mêmes, des chefs-d'œuvre de lyrisme qui rivalisent avec ceux de Sappho par la beauté des descriptions et la grâce des sentiments. Aussi Sophocle a-t-il cultivé avec un goût prononcé les mesures glyconiennes, qui sont si propres à l'expression de sentiments doux et bienfaisants.

CHAPITRE XXV

EURIPIDE

La tragédie de Sophocle est une fleur de l'esprit attique qu'il ne pouvait produire qu'à cette limite de deux âges profondément différents par les sentiments et par les idées[2]. Sophocle possédait complétement cette libre

[1] Tels sont les discours de Ménélas, d'Agamemnon et de Teucros dans la seconde partie de l'*Ajax* et l'apologie d'Œdipe dans l'*Œdipe à Colone*, v. 960.

[2] Cf. chap. xx.

culture athénienne qui reposait sur une observation indépendante et sans préjugé des choses humaines ; la pensée, chez lui, a toute liberté et tout pouvoir de juger les choses et de les placer dans le jour qui lui convient. Avec tout cela, Sophocle reconnaît partout quelque chose d'immuable, auquel il ne faut point toucher, qui a ses racines dans les profondeurs de la conscience, et qu'une voix intérieure avertit de ne pas entraîner dans le tourbillon du raisonnement. D'entre tous les Grecs il est celui qui est le plus pieux et le plus éclairé à la fois. Dans sa manière de traiter les sujets positifs de la religion populaire, il a rencontré le juste milieu entre l'attachement superstitieux à l'appareil extérieur et la polémique de l'esprit-fort contre la tradition. Il sait toujours appeler la contemplation sur le côté de la religion qui pouvait remplir de vraie piété même un esprit réfléchi et cultivé de ce temps[1].

Tout autre est la situation d'Euripide par rapport à son époque. Bien qu'il ne fût que de quatorze ans plus jeune que Sophocle, et qu'il soit mort six mois avant lui, il semble cependant appartenir à une génération com-

[1] Une chose très-curieuse, c'est la grande estime qu'il montre partout pour les prophéties; c'est qu'elles ne sont jamais pour lui une divination absolument incompréhensible d'événements fortuits; il y voit la connaissance profonde, donnée à certains mortels, des desseins grands et justes du destin, inspirés par la divinité. Dans *Ajax*, *Philoctète*, les *Trachiniennes*, l'*Antigone*, les deux *Œdipe*, il y a, à côté de l'appareil mystérieux, de profondes idées exprimées dans les prophéties. Cette estime des devins et de leur science est, par contre, complétement étrangère à Euripide.

plétement différente, dans laquelle les tendances, encore associées chez Sophocle et dominées par le plus noble sentiment du beau, paraissaient être entrées dans un conflit irréconciliable. Euripide était de sa nature un esprit grave, avec un penchant prononcé à réfléchir sur la nature des choses humaines et divines. Comparé à Sophocle, dont l'esprit plein de sérénité saisit sans efforts toute la portée de la vie, il faisait l'effet d'un original chagrin[1]. Il s'était appliqué à la philosophie de son temps, et il avait approfondi les idées d'Anaxagore, au sujet des choses qui concernent la nature et l'univers en général. Quant à l'ordre moral, il s'était évidemment laissé séduire par certains raisonnements des sophistes : cependant, à tout prendre, l'ennemie victorieuse de la sophistique, la philosophie de Socrate dominait aussi dans la manière de voir d'Euripide. Nous ne savons ce qui put décider un esprit de cette nature à se vouer à la poésie tragique. Il s'y produisit pour la première fois à l'âge de vingt-six ans, dans l'année même de la mort d'Eschyle, en 455 (ol. 81e, 1)[2]. Quoi qu'il en soit, la poésie tragique était devenue pour lui la vocation de sa vie, et il n'eut pas d'autre forme dans laquelle il eût pu verser les résultats de sa médita-

[1] Il est traité de στρυφνός et μισογέλως par Alexandre l'Étolien, dans les vers cités par Aulu-Gelle, *Noct. att.*, XV, xx, 8.

[2] D'après la *Vita Euripidis* qu'Emsley a publiée d'après un manuscrit de l'Ambrosienne, et que l'on connaît aussi par des manuscrits de Paris et de Vienne, qui contiennent beaucoup de leçons diverses et complètent en quelques points le codex de Milan. D'après Éra-

tion. Or, son point de vue vis-à-vis des sujets que la muse tragique avait consacrés et auxquels il était difficile d'en substituer d'autres, son point de vue vis-à-vis des traditions légendaires était tout autre que celui d'Eschyle, qui y voyait les desseins sublimes de la divinité, et que celui de Sophocle, qui y découvrait les solutions les plus profondes des problèmes de l'existence humaine. La situation d'Euripide était singulière et un peu fausse : les objets de sa poésie avaient en même temps quelque chose d'attrayant et d'antipathique pour lui. Il ne savait comment mettre en harmonie les faits de la légende et ses convictions philosophiques sur la nature de la divinité et sur ses rapports avec l'homme; et il ne pouvait pas davantage taire ce conflit. De là cette nécessité étrange où il se trouve de faire de la polémique contre ses propres sujets : ce qu'il fait de deux manières. Tantôt il rejette comme faux des récits légendaires qui sont en contradiction avec ses idées plus pures sur les divinités; tantôt, tout en admettant la vérité de ces narrations, il représente comme vulgaires et mesquins les caractères et les actions qui y sont considérés comme grands et nobles. Deux de ces thèmes favoris sont l'un celui d'Hélène, l'autre celui

tosthène, qui atteste l'âge de vingt-six ans à la première apparition du poëte, et celui de soixante-quinze au moment de sa mort. Il a dû naître ol. 74e, 3 (A. C. 482-481), quoique la chronique du marbre de Paros place sa naissance en 73, 4. Ce qui est sans contredit une fable, c'est le fait de sa naissance le jour de la bataille de Salamine.

d'Oreste. La première que, malgré toutes ses faiblesses, Homère sait entourer d'autant de dignité que de grâce, est toujours une vile prostituée pour Euripide, tout comme Ménélas est à ses yeux un grand sot qui, pour une si triste femme, expose tant de braves gens au danger. L'action d'Oreste, qu'Eschyle avait cherché à montrer comme terrible, mais inévitable, Euripide la blâme expressément, et la repousse avec énergie comme un crime auquel le fils d'Agamemnon aurait été poussé par l'oracle de Delphes.

Il faut supposer qu'Euripide, en sa qualité de philosophe et d'ami des lumières, trouvait plaisir à démontrer aux Athéniens la sottise de bien des traditions qui trouvaient une créance générale et que l'on entourait d'un respect religieux. Il serait étonnant autrement qu'il s'en fût constamment tenu aux sujets mythiques, et qu'il n'eût pas essayé de leur substituer des sujets de sa propre invention, ainsi que le fit son contemporain Agathon dans la *Fleur*[1]. Ce qui est certain, c'est que les traditions mythologiques n'étaient pour Euripide que le fond sur lequel il exécutait, avec beaucoup de liberté et même d'arbitraire, ses peintures de mœurs. Il se sert de mythes pour produire des situations où il peut montrer les hommes de son temps dans l'agitation morale et dans une émotion passionnée. C'est donc avec raison que Sophocle, s'il faut en croire Aristote, distingua les caractères de ses pièces de ceux d'Euripide, en

[1] Ἄνθος. V. Aristote, *Poét.*, ch. IX. K. H.

disant qu'il représentait les hommes tels qu'ils devraient être, tandis qu'Euripide les représentait tels qu'ils étaient[1]. En effet, tandis que les personnages de Sophocle ont tous quelque chose de grand dans tout leur être, et que, chez lui, même les caractères moins nobles reçoivent une certaine justification et s'ennoblissent par les pensées sur lesquelles ils s'appuyent[2]; Euripide enlève aux siens cette grandeur idéale qu'ils pouvaient réclamer en leur qualité de héros et d'héroïnes. Il les peint absolument comme des personnages contemporains avec toutes leurs faiblesses et leurs passions mesquines[3], qualités qui forment souvent un contraste bizarre avec la majesté de la parole et toute la pompe extérieure qu'entraîne le cothurne tragique. Les personnages d'Euripide ont tous ce goût et cette facilité de la parole[4] qui distinguaient les Athéniens de ce temps, et cette violence passionnée, réfrénée jusque-là par la coutume,

[1] Aristote, *Poétique*, 25.

[2] Comme les Atrides dans l'*Ajax*, Créon dans l'*Antigone*, Ulysse dans le *Philoctète;* Sophocle n'a pas de véritables méchants. Chez Euripide, Polymestor dans *Hécube*, Ménélas dans *Oreste*, les princes achéens dans les *Troyennes* en sont peu éloignés. Généralement parlant, dans la tragédie antique toute personne a raison, jusqu'à un certain point, dans sa manière de voir. Ce qui est absolument vain et mauvais n'y a pas de place du tout, comme dans la tragédie moderne.

[3] C'est ainsi qu'Euripide n'hésita pas même à faire des avares de héros, tels que Bellérophon et Ixion (V. Sénèque, *epist.* 115; Eurip., fragm., ed. Wagner, p. 119). Avec le même arbitraire il fait des sept chefs devant Thèbes des caractères de la vie privée, assez intéressants, mais nullement élevés au-dessus de l'ordinaire.

[4] Στωμυλία, δεινότης. Cf. chap. XX.

qui éclatait de plus en plus ouvertement. Tous ont un goût très-prononcé pour le raisonnement; ils profitent de toutes les occasions pour exposer leurs idées sur les choses divines et humaines. Les circonstances de la vie ordinaire sont discutées avec la plus grande minutie, et sans omettre les moindres et les plus vulgaires détails[1]. Médée s'exprime longuement au sujet des femmes et de leur destinée; elle les montre obligées d'apporter beaucoup d'argent en dot pour s'acheter un maître[2]. Dans *Andromaque*, Hermione soutient la thèse qu'un homme intelligent ne doit pas permettre à sa femme de recevoir la visite de femmes étrangères qui la lui gâteraient par leurs mauvais propos[3].

Euripide doit avoir consacré une étude infatigable au beau sexe : presque toutes ses tragédies sont remplies de peintures très-vivantes et de fines observations qui ont trait à la vie et aux mœurs des femmes. Les actions passionnées, les entreprises audacieuses, les plans habilement conçus sont presque toujours le fait des femmes, et les hommes y jouent souvent un rôle très-inférieur et presque servile. On imagine combien devait choquer cette manière de faire sortir les femmes de la retraite et de l'intimité domestiques où elles vivaient à Athènes; mais on ferait tort à Euripide de le considérer, ainsi qu'Aristophane a l'habitude de le faire, comme

[1] Οἰκεῖα πράγματα, οἷς χρώμεθ', οἷς ξυνέσμεν, dit Aristophane, *Grenouilles*, 959. Cf. E. Müller, *l. c.*, I, 257.

[2] Euripide, *Médée*, 235.

[3] *Andromaque*, 944.

un ennemi des femmes. Sa manière fait au moins autant d'honneur que de honte aux femmes. Les enfants aussi, Euripide les met plus souvent en scène que ses prédécesseurs[1], à peu près dans le même but qui dans de graves procès les faisait conduire devant les tribunaux, pour attendrir par leur candeur et leur impuissance. Il les introduit dans des scènes où certainement aucun tendre cœur de père ou de mère parmi les spectateurs ne pouvait rester insensible. Il les fait cependant rarement parler ou chanter, ce qui n'était pas possible sans grandes difficultés[2].

Les affaires d'État sont également très-souvent le thème d'Euripide, qu'il discute pour faire valoir son jugement sur l'avantage et le désavantage de tel ou tel

[1] Comme lorsque Pélée soulève le petit Molossos pour qu'il détache les liens de sa mère enchaînée (*Andromaque*, 724) ; Andromaque, dans les *Troyennes*, embrasse, dans la douleur la plus vive, le jeune Astyanax, qu'on apporte ensuite mort sur un bouclier; l'enfant Oreste est appelé pour caresser Agamemnon, afin de le fléchir en vue des prières d'Iphigénie.

[2] Nous trouvons de ces scènes dans l'*Alceste* et l'*Andromaque* (car pour les enfants de Médée on les entend crier derrière la scène). Un personnage du chœur chantait alors, derrière la scène, le rôle que jouait l'enfant, ce qui s'appelait παρασκήνιον ou παραχορήγημα, mot qui comprend tout ce que le chœur fait en dehors du rôle principal. (Pollux (IV, 110) explique la chose différemment : « Ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα· εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα (un service extraordinaire du chorége) ἐκαλεῖτο : » K. Fr. Hermann, *De distribut. pers.*, etc., p. 38 à 44, 64 à 66. Cf. aussi J. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XXII, LV), qui définit plus nettement encore le sens de παρασκήνιον : quidquid in alterutro scenæ latere recitatur, canitur, agitur. E. M.

état de choses politiques. Il blâme le gouvernement de la masse, surtout lorsque cette masse se compose de marins, classe si nombreuse dans le peuple athénien[1]; il attaque avec violence les orateurs populaires qui plongent le peuple dans le malheur par leur audace immodérée[2]. Cependant il ne se montre pas davantage favorable aux aristocrates d'alors, dont il représente souvent l'orgueil de naissance et de richesse comme une grande folie[3]. C'est donc la classe moyenne sur laquelle repose, selon lui, le salut des États et la conservation de l'ordre[4]. Il aime particulièrement les cultivateurs qui travaillent les champs en mettant eux-mêmes la main à l'œuvre : ils sont à ses yeux les vrais patriotes et les colonnes de l'État[5].

D'ailleurs, comme Euripide aime à généraliser toutes les choses et à en faire des abstractions, il est aisé d'extraire de ses pièces et de réunir un grand nombre de sentences et de raisonnements sur toutes les situations de la vie humaine. C'est précisément ce fait — de tant se prêter à des anthologies de passages sententieux —

[1] La ναυτικὴ ἀναρχία est mentionnée dans *Hécube*, v. 611, et dans *Iphigénie en Aulide*, v. 919.

[2] Surtout dans l'*Oreste*, ce démagogue d'Argos, Argien et non-Argien, semble viser à Cléophon, puissant vers la fin de la guerre du Péloponnèse, et qu'on disait Thrace, c'est-à-dire citoyen illégitime.

[3] Dans le curieux passage des *Suppliantes*, 241 : Τρεῖς γὰρ πολιτῶν μερίδες, etc.

[4] Τριῶν δὲ μοιρῶν ἡ 'ν μέσῳ σώζει πόλιν, 247.

[5] Les αὐτουργοί. Voy. *Électre*, 389; *Oreste*, 911. — Par contre, il a une antipathie prononcée contre les hérauts, qu'il attaque à toute occasion.

qui l'a rendu si cher aux derniers siècles de l'antiquité, plus aptes à apprécier les auteurs dans le détail que dans l'ensemble, dans des passages beaux ou spirituels, que dans la composition des poëmes.

Euripide prend tant de libertés dans son dialogue, il se permet si bien de l'étendre à volonté, qu'il trouve même de la place pour une critique littéraire indirecte qu'il exerce contre ses prédécesseurs, notamment contre Eschyle. L'*Électre* et les *Phéniciennes* contiennent de longues tirades qu'à Athènes tout le monde devait interpréter, la première comme une critique de la scène de reconnaissance dans les *Choéphores*, la seconde comme une désapprobation de la description, avant la décision du combat, des héros qui assiégent Thèbes : l'une et l'autre lui paraissaient peu naturelles[1]. Quant à Sophocle, Euripide ne l'attaque jamais de la sorte. Quoique rival de Sophocle dans la vie, il ne paraît, même dans les *Grenouilles* d'Aristophane, en hostilité qu'avec Eschyle, dont il méprise la manière, grossière et inculte à ses yeux. Il y est comme le représentant et le héros de la génération nouvelle, élevée dans les idées sophistiques et versée dans les artifices oratoires, en face d'Eschyle, qui n'a cessé d'être le favori des vieux et braves Athéniens de la trempe des combattants de Marathon. Sophocle est au-dessus de ce contraste des partis, parce que, en effet, la vieille coutume traditionnelle et l'opinion éclairée du

[1] *Électre*, 523; *Phéniciennes*, 764. Après le combat, il trouve cette description tout à fait à sa place, 1120.

jour célèbrent en sa personne leur réconciliation. Les Athéniens le reconnurent bien, et les partisans d'Euripide ne furent pas, de son vivant, aussi nombreux qu'on pourrait le croire, puisque, malgré le grand nombre de ses pièces, quatre-vingt-douze en tout[1], il n'obtint pas de beaucoup autant de victoires tragiques que Sophocle[2].

Quant à la forme et l'arrangement extérieur des tragédies d'Euripide, il est facile de voir dans quel étroit rapport ils se trouvent avec cette tendance générale du poëte. Il a, à cet égard, deux choses qui lui appartiennent presque en propre, les prologues et ce que l'on est convenu d'appeler le *Deus ex machina*. Les prologues dans lesquels un personnage, divinité ou héros, raconte dans un monologue, qui il est, où se passe l'action, ce qui est arrivé jusque-là, à quel point en sont les choses, et même, lorsque le personnage est un dieu, où elles vont aboutir[3], ces prologues paraîtront à tout juge non prévenu un recul d'une forme plus parfaite à une forme plus imparfaite. Il est sans doute bien plus commode d'exposer l'état de choses par une narration ainsi détachée,

[1] On citait comme conservées soixante-quinze, dont trois considérées comme non authentiques.

[2] Euripide ne gagna sa première victoire qu'en 441 (ol. 84e, 3).

[3] Dans l'*Ion*, par exemple, dans l'*Hippolyte*, les *Bacchantes*, même dans l'*Hécube*, où l'ombre de Polydore est douée d'un don de divination divin, mais non dans *Alceste*, où toute la forme du prologue est encore moins achevée. Dans les *Troyennes*, le prologue, qui comprend le dialogue de Poseidon et d'Athéné, dépasse même de beaucoup l'action de la pièce. (Aristophane se moque spirituellement de ces prologues dans les *Grenouilles*, 946 : Οὐξιὼν πρώτιστα μέν μοι τὸ γένος εἶπ' ἂν εὐθὺς τοῦ δράματος... K. H)

que par des discours ou des conversations qui ont leurs motifs dans le contexte de la pièce ; mais précisément parce que ces récits ne sont pas motivés par le drame, précisément parce qu'ils ne sont qu'un expédient de poëte, ils portent un grave tort à la forme du drame. Euripide l'a bien senti ; on le voit par une des pièces les plus anciennes que nous ayons de lui, la *Médée*, où il s'efforce sinon de justifier, du moins d'excuser un prologue de ce genre. La nourrice de Médée, après avoir raconté le sort de sa maîtresse et sa douleur, nous dit après coup qu'elle a été entraînée par cette douleur au point d'éprouver le désir de narrer le malheur de sa maîtresse à la terre et au ciel[1]. Toutefois Euripide, avec sa tendance d'esprit, ne pouvait guère se passer de ces prologues. Comme il lui importe surtout de montrer les hommes dans une agitation passionnée, il est obligé de présenter en résumé au spectateur les circonstances qui les ont poussés à cet extrême, afin de pouvoir, dès l'ouverture même de la pièce, peindre la passion dans toute son énergie[2]. Aussi les situations dans lesquelles il met ses personnages sont-elles parfois, pour pouvoir y dérouler un jeu bien varié d'émotions et de passions, tellement compliquées, qu'il serait difficile de les rendre intelligibles au spectateur sans un récit détaillé, d'autant plus qu'Euripide se permet souvent, avec un arbitraire singulier, de substituer dans le mythe une intrigue

[1] Euripide, *Médée*, 56 et suiv.

[2] Comme dans la *Médée*, l'*Hippolyte* et autres pièces.

toute nouvelle à celle que les Athéniens connaissaient par la tradition et par la poésie[1].

Quant au *Deus ex machina*, il est, pour la conclusion des pièces d'Euripide, à peu près ce que ces monologues sont pour le début. C'est là un symptôme qui prouve que l'action dramatique a perdu le principe du développement naturel et n'est plus en état d'engendrer de son propre sein un commencement, un milieu et une fin qui se rattachent naturellement et suffisamment les uns aux autres. Une fois que le poëte, au moyen du prologue, a fait connaître la situation qui produit une émotion passionnée dans le personnage principal et une lutte contre des tendances contraires, il fait naître toutes sortes de complications qui rendent ce combat de plus en plus ardent, le jeu des passions de plus en plus confus. Par cela même il est souvent empêché de trouver dans ces actions passionnées de ses personnages un motif qui puisse amener un but déterminé, soit la victoire décisive d'un parti, soit la paix et la conciliation des intérêts opposés. C'est alors qu'apparaît dans l'air, portée par un mécanisme, une divinité qui annonce la volonté du Destin et rétablit par son autorité un état de choses pacifique et légal. Toutefois ce n'est que peu à peu qu'Euripide en est venu à cette extrême liberté dans l'emploi de ces dénouements. Ses premières pièces se terminent sans *Deus ex machina;* puis viennent des

[1] On trouvera des exemples de ce que nous disons dans l'*Oreste*, l'*Électre* et l'*Hélène*.

drames où l'action arrive à son but par les personnages qui y participent et où la divinité ne survient que pour dissiper tous les doutes et pour tranquilliser complétement les âmes. Ce n'est que vers la fin de sa carrière que le poëte s'est permis de jeter tout le poids sur le *Deus ex machina* qui seul, on ne peut pas dire dénoue, mais tranche le nœud des passions humaines, complétement inextricable par tout autre moyen[1]. Ce que le spectateur perd en satisfaction morale et intérieure, le poëte cherche à le remplacer par des moyens extérieurs qui parlent aux sens, en introduisant la divinité avec une majesté solennelle, et entourée d'un grand éclat, de manière à exciter l'étonnement, parfois même, de prime-abord, la terreur. Il y joint souvent aussi d'autres apparitions surprenantes qu'on ne pouvait obtenir que par certains artifices d'optique et qui servaient à augmenter l'impression[2].

Les transformations qu'Euripide se permit dans la tragédie, altérèrent aussi sensiblement le rôle du

[1] Ceci s'applique tout à fait à l'*Oreste*. On trouve encore le *Deus ex machina* dans l'*Hippolyte*, l'*Ion*, l'*Iphigénie en Tauride*, les *Suppliantes*, l'*Andromaque*, *Hélène*, *Électre*, les *Bacchantes*.

[2] Dans l'*Hélène* on voit évidemment, au moment où les Dioscures s'adressent à Hélène éloignée, v. 1662, le navire avec les fugitifs sur la mer; il en est de même dans l'*Iphigénie en Tauride*, 1446. Dans l'*Oreste* Hélène apparaît planant dans l'air, v. 1631. C'étaient naturellement des images arrangées et éclairées par un procédé particulier, pour produire l'effet qu'on voulait obtenir. On se servait évidemment en ce but de l'ἡμικύκλιον, à l'aide duquel, selon Pollux (IV, 131), on représentait des objets éloignés, des héros nageant dans la mer ou élevés parmi les dieux.

chœur. Le chœur remplit sa véritable mission en se plaçant, pour conseiller, transiger, calmer, entre des adversaires, mus par des idées diverses, et ayant chacun, ou du moins paraissant chacun, avoir raison à sa manière. Les stasima sont là pour maintenir un certain équilibre dans la mobilité de l'action, en rappelaut des idées supérieures auxquelles les puissances ennemies doivent se soumettre. Cette mission, le chœur ne la remplit qu'en très-peu de pièces d'Euripide[1]; la plupart du temps il est peu propre à un rôle aussi digne; car Euripide se plaît à en faire le confident et le complice du personnage principal, qui est en proie à des passions violentes. Il en écoute les projets criminels et se laisse engager par un serment à ne pas les trahir, de sorte que, même avec la meilleure volonté, il n'est plus en état d'en arrêter les suites funestes[2]. Comme, grâce à cette situation, il est rarement à même d'exprimer des pensées grandes et pénétrantes, qui puissent réfréner les actions passionnées, il remplit les pauses où se placent ses chants, par des récits lyriques d'événements antérieurs qui ont quelque rapport avec l'action de la pièce. Que de chants de chœur chez Euripide qui consistent en peintures des armées

[1] Il la remplit davantage dans la *Médée*, où les stasima, tous composés, soit en entier, soit en partie, dans les rhythmes solennels du mode dorien, sont destinés en partie à exposer le droit qu'a Médée d'être irritée et de haïr Jason, en partie à tempérer sa vengeance excessive.

[2] V. l'*Hippolyte*, v. 714.

grecques marchant contre Troie, ou de la terrible destruction de cette ville! Dans les *Phéniciennes*, qui ont pour sujet le combat des frères ennemis de Thèbes, les chants du chœur racontent toutes les histoires terribles et affreuses de la maison de Cadmos. On pourrait déjà presque classer ces stasima dans la catégorie de ces chants de chœur dont parle Aristote et qu'on appelait *embolima*, parce qu'on les intercalait arbitrairement entre les actes, sans rapport avec le sujet du drame, comme intermèdes lyriques et musicaux, à peu près comme, de nos jours, on remplit ces pauses par n'importe quel morceau de musique instrumentale. On sait que ce fut Agathon, le contemporain et ami d'Euripide, qui introduisit le premier ces embolima[1].

La tragédie ne perd cependant pas son élément lyrique : seulement il passe de plus en plus des mains du chœur dans celles des acteurs. Les chants des personnages forment une partie considérable des tragédies d'Euripide, surtout ces monodies (sorte de *soli*) très-étendues dans lesquelles un personnage principal manifeste sa passion ou sa douleur dans un épanchement animé[2]. Ces monodies formaient la partie la plus brillante

[1] Un critique important des Romains, le tragique et littérateur Accius dit, dans un fragment chez Nonius (p. 178, ed. Mercer.) : *Euripides qui choros temerius in fabulis*... D'un de ces chants de chœur d'Euripide (dans *Hélène*, v. 1301), d'autres critiques ont même soutenu qu'il était emprunté à une autre tragédie ; et en effet bien des choses s'y expliqueraient mieux, s'il avait appartenu dans l'origine au *Protésilas*.

[2] V. plus haut, ch. XXII.

de la poésie d'Euripide. Son acteur principal et son ami intime, Céphisophon, y déployait toute sa force. Il s'agit surtout dans ces morceaux d'exprimer avec la plus grande animation possible l'émotion provoquée par des faits extérieurs; il n'y faut point attendre l'essor d'un esprit nourri de grandes pensées. Chez Euripide surtout, ce genre de lyrisme a perdu de plus en plus son fond de réalité et de solidité; ces descriptions de douleurs, chagrins, désespoir, deviennent un jeu assez vide avec les mots et les sons, et c'est en vain que le poëte s'efforce de leur donner un charme tout extérieur, au moyen de petites phrases qui s'entrechoquent et se heurtent, de questions et d'exclamations, proférées d'une manière saccadée, de répétitions fréquentes, de réunions de mots assonants, et autres artifices. Cet attrait tout matériel ne peut pas faire oublier les défauts du fond. Il y a dans ces parties des dernières pièces d'Euripide, un ton efféminé et frivole qu'Aristophane, l'ennemi impitoyable d'Euripide, a bien senti, et qu'il a rendu encore plus sensible par des parodies frappantes[1].

La mollesse et la pauvreté de ce lyrisme se trahit jusque dans la forme métrique, qui, malgré certains tours de force, surtout dans l'accumulation de syllabes brèves, devient de plus en plus irrégulière et négligée. C'est particulièrement dans les systèmes glyconiens qu'Euripide prend, à partir de 424 environ (ol. 89me), de grandes libertés qui font dégénérer de plus en plus

[1] V. Aristophane, *Grenouilles*, 1330 et s.

la grâce propre à cette belle mesure en une sorte de mollesse voluptueuse[1].

La langue d'Euripide dans les parties dialoguées ne peut pas avoir été bien différente de la manière de parler en usage alors dans les assemblées du peuple et devant les tribunaux. Le comique appelle Euripide « un poëte de plaidoieries, » et, *vice versa*, il prétend que pour se produire en public, on a besoin de l'art de parler « avec l'élégance euripidique[2]. » La netteté, la facilité, la souplesse énergique de ce langage faisait alors le plus grand effet. Aristophane, à qui l'on reprochait de beaucoup apprendre du poëte tragique qu'il attaquait si violemment, avoue qu'il fait usage de sa facilité de parole, tout en ajoutant ce mot mordant : qu'il prenait moins qu'Euripide ses pensées « dans le commerce ordinaire du marché[3]. » Aristote fait la remarque qu'Euripide avait le premier produit l'illusion poétique en empruntant ses expressions à l'usage journalier[4]. Ses auditeurs n'avaient pas besoin de franchir la distance qni les séparait d'un monde étranger et plus sublime ; ils restaient au milieu d'Athènes, parmi les orateurs et les philosophes atti-

[1] G. Hermann a appelé, en plusieurs endroits, l'attention sur le changement qui s'opère dans la manière de traiter certaines mesures, vers l'ol. 89e et 90e.

[2] *Chevaliers* 18, Κομψευριπιδικῶς.

[3] Χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ,
Τοὺς νοῦς δ'ἀγοραίους ἧττον ἢ'κεῖνος ποιῶ.

Fragment dans les scolies de l'*Apologie* de Platon, p. 93, 8. Fragm. 397, chez Dindorf.

[4] Aristote, *Rhétorique*, III, ii, 5.

ques. Euripide a incontestablement le premier prouvé sur la scène la puissance qu'exerce sur le public une parole coulante qui entraîne l'auditeur par sa chute sonore et ses belles périodes; il a même par là réagi sur Sophocle. Mais on ne saurait nier davantage qu'il s'est trop abandonné à cette facilité de parole; ses personnages sont souvent aussi loquaces qu'éloquents. Le lecteur dont la curiosité est tendue désirerait souvent rencontrer cette nourriture plus forte de pensées et de sentiments qu'offre le langage bien plus délicatement achevé, plus difficile, mais en même temps plus expressif de Sophocle. Du reste, Euripide descend à tel point dans la vie commune par le choix des expressions, qu'il prend même des termes d'une portée élevée dans la signification plaisante que leur avait prêtée le langage frivole du peuple[1]. Il faut dire enfin, bien qu'il appartienne à une histoire de la langue de le prouver pièces en main[2], qu'on rencontre déjà chez

[1] C'est ainsi que σεμνός est, chez lui, *fier* dans le mauvais sens (dans lequel le peuple emploie aussi ce mot en français) (*Médée*, 219. Cf. Elmsley, *Hippolyte*, 93, 1056). Παλαιότης, pour lui, est de la simplicité d'esprit (*Hélène*, 1056).

[2] On sait qu'Otf. Müller travailla longtemps à cette histoire de la langue grecque, dont il avait déjà préparé les principaux éléments. (V. notre introduction). La pensée de Müller est claire et n'est réellement pas trop sévère pour Euripide. C'est d'ailleurs un phénomène qui se reproduit dans les littératures vieillies de toutes les nations : des mots tels qu'*émotionner*, tels que *timbre-poste* et autres néologismes, ne sont pas plus dans l'analogie fondamentale du français que les mots créés par Euripide, et auxquels Müller fait allusion, ne sont dans le génie de la langue grecque. K. H.

Euripide des traces d'une diminution du sentiment des lois de la langue. Il emploie dans des passages lyriques des formes de mots, dans le dialogue des compositions qui pèchent contre l'analogie si bien fondée de la langue grecque, et il est bien certainement le premier de tous les écrivains grecs contre lequel on puisse élever un reproche de cette nature.

Plusieurs fois déjà nous avons eu occasion, dans les observations qu'on vient de lire sur l'ensemble de la poésie d'Euripide, d'appeler l'attention sur la différence des premières et des dernières pièces du poëte. Nous allons nous efforcer, dans les remarques suivantes sur les différents drames, de rendre cette distinction plus frappante encore, et de l'indiquer avec plus de netteté.

La première pièce, chronologiquement parlant, que nous possédions d'Euripide, est par hasard peu faite pour nous donner une idée bien juste du style de sa tragédie à ce moment de sa carrière. Le même document[1] qui nous a fait connaître l'année de la représentation d'*Alceste*, 438 (ol. 85e, 2), rapporte aussi que ce drame fut la dernière de quatre pièces, c'est-à-dire qu'il fut ajouté à une trilogie de tragédies au lieu d'un drame satyrique. Cette seule donnée nous place aussitôt au point de vue véritable et nous débarrasse d'une foule de difficultés dans l'appréciation de la pièce. On peut dorénavant se l'avouer franchement :

[1] Une didascalie d'*Alceste, e cod. Vaticano*, publiée par Dindorf, dans l'édition d'Oxford, en 1834. (Cf. F. W. Glum, *de Euripidis Alcestide*, Berlin, 1836, qui soutient la même thèse qu'O. Müller. K. H.)

ce drame, avec ses bizarreries, son héros Admète qui laisse mourir à sa place son épouse, et qui reproche à son père de n'en avoir pas fait autant ; avec son buveur Héraclès, qui mange et boit dans la maison mortuaire en criant d'une façon peu musicale; avec sa scène finale enfin, où Admète, le veuf désolé, se refuse longtemps à recevoir Alceste, qui a été reconquise sur la mort et qui lui est ramenée comme une étrangère, ce drame, disons-nous, mérite plutôt le nom d'une tragi-comédie que celui d'une véritable tragédie. Aucune excuse, puisée dans la rude naïveté de la poésie antique ne saurait effacer ce qu'il y a de comique dans ces situations. Puis l'exiguïté du drame, comparé aux autres pièces du poëte, et le plan si simple qui n'exige que deux acteurs[1], tout porte à croire que cette pièce doit être écartée du nombre des véritables tragédies d'Euripide. Telle qu'elle est, elle remplit par contre parfaitement sa destination de donner à une série de véritables tragédies une conclusion qui rassénère et qui détende l'âme après les violentes émotions du spectacle tragique.

La *Médée*, tout au contraire, représentée en 431 (ol. 87[e], 1), est incontestablement une tragédie modèle d'Euripide, un tableau tout à fait grandiose et saisissant de la passion humaine. Euripide entreprend, chose sans doute bien nouvelle et bien hardie, de peindre,

[1] Alceste revenant des Enfers auxquels elle a été arrachée, était en effet représentée, comme personnage muet, par un comparse. Le rôle d'Eumélos est ce qu'on appelait un parochorégème. V. plus haut, p. 37, note 2.

dans cette pièce, avec toute l'étendue de son ressentiment, la femme répudiée et outragée dans son amour. Il l'a fait avec tant de chaleur dans le caractère de Médée, que notre sympathie est tout à fait du côté de l'épouse indignée. Nous suivons avec un intérêt soutenu et compatissant son plan astucieux de gagner par la dissimulation le temps et l'occasion d'anéantir tout ce qui est cher au perfide Jason; nous comprenons même le meurtre des enfants, nous y voyons nne action nécessaire dans ces circonstances, bien que nous sentions venir avec horreur ce dénoûment affreux. Que Médée soit courroucée contre son époux et contre ceux qui lui ont arraché son amour, il n'y a là encore rien de grand, à la vérité; mais l'énergie indomptable de ce sentiment et la résolution avec laquelle elle lui subordonne tout en sévissant contre son propre cœur, voilà ce qui en fait quelque chose de grand et de vraiment tragique. La scène qui représente la lutte morale de Médée entre ses desseins de vengeance et l'amour de ses enfants restera toujours comme une des plus touchantes et des plus saisissantes qu'on ait représentées sur le théâtre. A cette pièce s'applique bien complétement ce qu'Aristote dit d'Euripide, « que, bien qu'il n'arrange pas toujours tout au mieux, il est cependant le plus tragique des poëtes[1]. » On dit qu'Euripide eut pour base de sa *Médée* la pièce d'un tragique plus ancien ou contemporain, Néophron de Sicyone, qu'il aurait remaniée; mais en tous les cas ce

[1] Aristote, *Poétique*, 13.

remaniement valait un travail nouveau. Il est très-admissible qu'Euripide, ainsi qu'on le raconte, fut le premier qui représenta Médée comme meurtrière de ses enfants; car la légende corinthienne en attribuait la mort aux Corinthiens. Il est évident qu'Euripide ne le fit pas, comme on donne à entendre, parce qu'il était payé par les Corinthiens pour détourner d'eux cette accusation, mais uniquement parce que, de cette façon seulement, la fable avait toute sa portée tragique.

L'*Hippolyte couronné*[1], représenté pour la première fois en 428 (ol. 87e, 4), a beaucoup d'affinité avec la *Médée*, quoiqu'il lui soit bien inférieur et sous le rapport de l'unité du plan, et sous celui de l'harmonie de l'effet total. L'amour invincible de Phèdre pour son beau-fils, cet amour qui, dès qu'il se voit dédaigné, se change en désir d'entraîner Hippolyte dans la ruine de sa belle-mère, est une passion d'une nature analogue à celle de Médée. Les femmes aimantes, et terribles dans leur amour, étaient une apparition toute nouvelle sur la scène attique, et choquaient plus d'un champion des vieilles mœurs. Aristophane au moins a souvent l'air de croire que des représentations théâtrales de ce genre avaient contribué à corrompre les mœurs des femmes athéniennes. Cependant la passion de Phèdre n'est pas, au

[1] Différent d'une pièce plus ancienne, intitulée l'*Hippolyte voilé* ou plutôt se voilant, καλυπτόμενος. (Cf. *Euripid. fragm. ed. Wagner*, p. 220, 221, et Welcker, *die gr. Tragodien*, p. 739), qui parut refondue et essentiellement améliorée dans l'*Hippolyte couronné*.

même point que celle de Médée, le thème capital de toute la tragédie. Le rôle principal est toujours celui d'Hippolyte, ce jeune homme pur et virginal, compagnon et ami de la chaste Artémis, dont Euripide, avec sa manie de prêter au passé les idées du présent, a fait un sectaire de la doctrine ascétique des Orphiques[1]. La perte de ce jeune homme par la colère d'Aphrodite, qu'il dédaigne, voilà le sujet de tout le drame, la véritable action de la pièce. L'amour de Phèdre n'est pour cette action qu'un levier, mis en mouvement par la déesse hostile à Hippolyte. On ne peut nier que ce plan, qui a pour base l'hypothèse de la haine égoïste et cruelle d'une divinité, ne saurait donner une satisfaction sans mélange, quelles que soient d'ailleurs les beautés de la pièce, surtout dans la peinture de la passion de Phèdre.

L'*Hécube*, quoiqu'un peu plus récente[2], se rattache également à cette catégorie de tragédies qui célèbrent, dans toute son énergie et dans toute sa puissance, cette émotion passionnée que les Grecs appelaient le *pathos*. La pièce a été l'objet de bien des blâmes; on lui a reproché de n'avoir pas l'unité d'action, bien plus importante, en effet, pour la tragédie, que les unités de temps et de lieu. C'est à tort cependant. On n'a qu'à ne pas perdre de vue le personnage principal, Hécube, qui forme le centre de toute

[1] Cf. ch. XVI.

[2] Aristophane se moque de cette pièce dans les *Nuées* (v. 1157), par conséquent en 423 (ol. 89[e], 1). Le passage (v. 649) paraît se rapporter aux malheurs des Spartiates devant Pylos (425).

la pièce, et à rapporter à elle tout ce qui se passe, pour trouver une cohérence très-conséquente dans cette action, disparate en apparence[1]. Hécube, la souveraine et mère, si profondément accablée par le destin, éprouve, dès le début de la pièce, un nouveau malheur; on lui annonce le désir des Achéens d'immoler, sur le tombeau d'Achille, sa fille Polyxène. Elle est arrachée de son cœur maternel, et le dévouement libre, la noble résignation avec lesquels la jeune fille subit la mort, apportent seuls quelque adoucissement à la douleur que nous partageons avec la mère. C'est à ce moment que la même servante qui avait été envoyée chercher de l'eau de mer pour le bain funèbre de Polyxène, apporte le cadavre de Polydore, poussé sur le rivage par les flots, de ce Polydore qui était le seul espoir de la vieillesse d'Hécube. La crise, la péripétie de la pièce consiste ici en ce qu'Hécube, plongée dans l'abîme de l'infortune, au lieu de s'abandonner désormais à des regrets stériles, se plaint maintenant bien moins qu'avant cette dernière, cette plus grande douleur, en ce que la captive, la faible vieille, dépouillée de tout soutien, trouve moyen, grâce à un esprit vigoureux et ouvert — car Hécube est toujours pour Euripide une femme d'une hardiesse et d'une liberté d'esprit inaccoutumées[2] — de se venger terriblement sur un ennemi

[1] Cf. Sommer, *de Eurip. Hecuba*, comm. III, p. 5 et les suiv. Rudolstadt, 1840. E. M.

[2] Elle a même quelque chose d'un esprit-fort féminin. Elle dit (*Hécube*, v. 794) que les lois et la tradition (νόμος) sont plus puis-

perfide et cruel, le Thrace Polymestor. Elle sait, avec une singulière astuce féminine, et en profitant habilement des faiblesses aussi bien que des vertus d'Agamemnon, non-seulement attirer le barbare dans la ruine qu'elle lui a préparée, mais encore justifier la légitimité de son action devant la justice arbitrale du capitaine grec.

On dirait qu'Euripide est vite arrivé au bout de ces sujets qui convenaient le plus à sa poésie. Aucune de ses pièces ultérieures ne peint une passion d'une énergie et d'une puissance aussi irrésistibles que la jalousie de Médée ou la vengeance d'Hécube. Tout ce genre, d'ailleurs, n'était pas aussi fécond que le procédé de Sophocle qui se servait des mythes pour peindre des caractères et des tendances morales. Euripide s'efforça donc de remplacer l'intérêt qu'il ne pouvait plus exciter au moyen de grandes passions, par ce luxe d'événements qui remplissent la scène et compliquent l'action. Il se met à la recherche des événements étonnants parce qu'il veut piquer la curiosité. L'art d'exciter la suprise par mille accidents inattendus qui se croisent et se traversent, va remplacer l'art de dérouler, dans ses phases fatales, une grande destinée. Les pièces de cette période

santes que les dieux, car c'est « pour nous conformer à la tradition que nous croyons aux dieux. » Dans *les Troyennes*, v. 893, elle adresse une prière à Jupiter, « quel qu'il soit, dans son impénétrabilité, *nécessité de la nature ou esprit des hommes;* » c'est avec raison aussi que Ménélas lui répond qu'elle « *innove* » dans sa prière aux dieux.

sont, du reste, particulièrement remplies d'allusions aux événements contemporains et aux dispositions des partis qui se formaient alors parmi les États grecs; souvent aussi elles ne sont là que pour flatter la vanité patriotique des Athéniens. On découvre cependant aisément que le poëte ne se représente plus, comme Eschyle, les éléments légendaires en relation réelle avec ceux de l'histoire; il ne considère plus le mythe comme la base ou la source des destinées du temps présent. On voit qu'il ne fait que saisir avec avidité l'occasion de plaire aux Athéniens en illustrant leurs héros nationaux et en avilissant ceux de leurs ennemis.

Il est impossible qu'on trouve quelque goût aux *Héraclides*, si l'on ne tient compte de ces intentions politiques. L'arrivée des Héraclides à Athènes, où les pauvres réfugiés poursuivis trouvent la protection et remportent la victoire sur leur persécuteur Eurysthée, grâce à leur bravoure et à celle des héros athéniens, est racontée avec beaucoup de détails et d'exactitude, absolument comme le ferait un historien didactique; mais elle n'éveille que peu d'intérêt tragique. L'épisode dans lequel Macaria s'offre au sacrifice spontanément et avec un courage fait pour surprendre, est destiné à relever un peu la langueur du drame : il faut avouer cependant qu'Euripide use un peu trop et abuse même de cette touchante idée d'une vierge noble et digne d'amour qui se sacrifie volontairement, ou du moins sans résistance[1].

[1] Polyxène, Macaria, Iphigénie en Aulide.

Il est évident que toute la portée de cette pièce repose sur les allusions politiques. On y célèbre la générosité d'Athènes envers les Héraclides, afin de faire paraître ingrats leurs descendants, les Doriens du Péloponnèse, qui font une guerre si acharnée à Athènes ; l'oracle qu'Eurysthée prononce à la fin, et d'après lequel son corps sera un boulevard pour l'Attique contre les descendants des Héraclides, si jamais ils portaient la guerre dans ce pays, est évidemment destiné à fortifier, dans la partie moins éclairée du public, la confiance dans l'heureuse issue de cette lutte. Ce drame a probablement été représenté au moment où les Argiens se trouvaient à la tête d'une confédération péloponnésienne, et quand tout faisait prévoir qu'ils se joindraient aux Spartiates et aux Béotiens pour marcher contre Athènes, vers l'an 421 (ol. 89e, 3)[1].

Les *Suppliantes* ont beaucoup d'analogie avec les *Héraclides*. Ici encore c'est une grande action politique qui est exposée d'une façon très-complète et à la manière des historiens, avec une grande pompe de discours et de récits patriotiques. Tout le drame s'agite autour des funérailles des héros argiens, tombés devant Thèbes. Les Thébains leur refusent cet honneur, Thésée l'obtient. Il est très-probable qu'Euripide avait en vue la querelle des Athéniens avec les Béotiens après la bataille de Délium, alors que ces derniers ne voulurent

[1] Cf. cependant Firnhaber, *de Tempore quo Heraclidas composuisse Euripides videatur.* Wiesbaden, 1846, p. 18 et suiv. E. M.

pas livrer leurs morts (424, ol. 89e, 2). L'alliance que, vers la fin de la pièce, le souverain argien conclut, au nom de tous ses descendants, avec Athènes, se rapporte incontestablement à l'alliance qu'Argos avait réellement formée avec Athènes vers cette époque (421, ol. 89e, 4). La pièce a cependant d'autres beautés qui lui sont particulières, surtout dans les chants du chœur, composé des mères des sept héros et de leurs servantes, auxquelles se joignent encore plus tard sept adolescents, fils des héros tombés. Le lieu de la scène, qui est placé au sanctuaire de la Démétèr d'Éleusis dont les sept mères entourent l'autel en suppliantes, donne un fond imposant à tout le drame. La crémation des corps qu'on voit sur la scène, les urnes avec les ossements qu'apportent les sept enfants, forment des scènes d'un grand effet pour l'œil, et le sacrifice d'Évadné se précipitant spontanément et avec une extase enthousiaste, dans le bûcher de son époux Capanée, dut agir sur le public avec toute la puissance de la surprise et de la terreur. On voit qu'Euripide a eu recours dans cette pièce à tout ce qui pouvait rendre la représentation brillante et frapper vivement les sens.

L'*Ion* d'Euripide est une pièce qui renferme de grandes beautés; mais elle a absolument les mêmes défauts que celles dont nous venons de parler. Aucun grand caractère, aucune passion puissante ne dominent le poëme. Les actions des personnages n'ont d'autres motifs que l'utilité qu'ils croient en retirer. Tout l'intérêt est dans le plan très-ingénieux de l'intrigue qui,

par sa complication, surprend et trompe l'attention d'une manière singulière, en flattant, par son issue, les vœux patriotiques des Athéniens. Apollon aurait voulu procurer le gouvernement d'Athènes à Ion, qu'il a eu de Créuse, fille d'Érechthée, sans cependant en avouer la paternité. Il a donc persuadé, par un oracle équivoque, à Xuthos, époux de Créuse, qu'Ion est son fils né avant le mariage. Le caractère passionné de Créuse, cependant, empêche la réussite de ce plan. Elle veut empoisonner le bâtard de son mari, cet intrus dans le vieil empire des Érechthides, et Ion, que les dieux protégent et sauvent de cette mort, est sur le point de venger cette tentative de meurtre dans le sang de celle qui l'a commise. A ce moment apparaît la nourrice d'Ion avec les signes de reconnaissance de son origine, et Ion embrasse bientôt comme mère chérie, celle qui a été son ennemie implacable. L'honnête Xuthos, cependant, que dieux et hommes laissent dans son erreur, introduit de bonne foi, comme fils et héritier, dans sa maison et dans son empire, le rejeton étranger. On voit que tout ici vise à maintenir entier et intact ce qui était l'orgueil des Athéniens, leur autochthonie, la descendance pure de leurs antiques patriarches, ces rois nationaux, nés de la terre. L'aïeul des Ioniens qui régnaient dans l'Attique ne pouvait pas être le fils d'un immigrant étranger, d'un chef de guerriers achéens, tel qu'on se représentait Xuthos; il devait appartenir à la race pure et attique des Érechthides.

L'*Héraclès furieux* contient des indices très-clairs qui

prouvent que le poëte l'a composé au moment où il commençait à ressentir les ennuis de la vieillesse, probablement après 422 (ol. 89e, 3)[1]. Cette pièce également vise à des effets surprenants; certaines scènes, celle de l'apparition de Lyssa, par exemple, où l'on voit, au fond de l'encyclème, Héraclès enchaîné, s'éveillant de sa démence, devaient produire une impression extraordinaire à la représentation. Par contre, elle manque totalement de cette satisfaction morale que peut seule offrir une pensée dominant un drame tout entier. Quelle raison pourrait-on donner pour expliquer que le poëte ait associé dans une seule et même pièce deux actions complétement distinctes, l'affranchissement des enfants d'Héraclès de la poursuite du sanguinaire Lycos, et leur meurtre de la main du père en démence, quelle explication pourrait-on en donner, si ce n'est l'intention d'Euripide de surprendre le spectateur par ce qu'il y a d'inattendu dans ce changement soudain qui amène le contraire de ce que l'on pouvait prévoir? On croit finies toutes les souffrances d'Héraclès et de sa famille, lorsque apparaît subitement la déesse de la Folie pour produire des malheurs nouveaux et plus grands, et pour préparer aux enfants une mort cruelle des mains de celui-là même qui vient de les sauver de la perte. Il n'y a aucune raison

[1] Dans le chant du chœur, v. 639 et suiv. Ἁ νεότας μοι φίλον, surtout dans les mots ἔτι τοι γέρων ἀοιδὸς κελαδεῖ μναμοσύναν. Cf. le quinzième fragment de *Cresphonte*, dans Matthiæ (le neuvième dans Wagner. E. M.).

imaginable à cette action, en dehors de la colère d'Héra qui ne veut pas laisser en paix le héros qui a heureusement accompli tous les travaux dont il a été chargé.

Ces deux pièces, l'*Ion* et l'*Héraclès furieux*, nous les avons placées ici sans raisons matérielles déterminées, uniquement à cause de leur caractère intime. D'autres drames dont on peut fixer l'époque avec certitude, montrent avec plus d'évidence quelle fut la forme qu'affecta la tragédie d'Euripide à partir de 420 (90e ol.). Elle s'efforce de plus en plus de représenter l'agitation inquiète et confuse des passions humaines, où, avec des alternatives et des vicissitudes imprévues, c'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui garde le dessus, où les plans du méchant échouent, mais où le juste aussi doit subir le malheur et la misère, sans qu'on aperçoive une cause plus profonde qui motive ces destinées variées des individus.

Cette observation s'applique complétement à *Andromaque*, où l'on voit d'abord l'épouse infortunée d'Hector, esclave maintenant de Néoptolème, impitoyablement poursuivie par l'épouse du fils d'Achille, la jalouse et cruelle Hermione, et par son père, le Spartiate Ménélas. L'intervention de Pélée la délivre, force Ménélas à s'éloigner et met Hermione au désespoir et dans la plus grande anxiété. Sur ce vient Oreste pour enlever Hermione, qui lui avait été fiancée autrefois, et il médite de perfides desseins contre son époux Néoptolème. Bientôt, en effet, arrive la nouvelle que, grâce aux intrigues d'Oreste, Néoptolème a trouvé la mort à Del-

phes, et Thétis, qui apparaît en *dea ex machina*, ne sait trouver que dans l'avenir des motifs de consolation et d'apaisement, en prédisant à la descendance d'Andromaque la souveraineté de la Molossie, mais à Pélée une vie éternelle et impérissable parmi les divinités maritimes. S'il est possible de chercher, dans une confusion pareille, un thème dominant, ce ne pourrait être que le malheur qu'une méchante femme peut causer dans la maison de mille manières, directement et indirectement. Avec cela les affaires politiques y jouent encore un grand rôle. Les caractères mauvais de la pièce sont tous Péloponnésiens, surtout Spartiates; et Euripide saisit, avec un plaisir évident, cette occasion pour dire tout le mal qu'il a sur le cœur contre les hommes durs et astucieux et les femmes licencieuses de Sparte. Les reproches qu'il fait aux Spartiates sur la perfidie et l'équivoque de leur conduite[1] paraissent principalement se rapporter aux négociations de 420 (ol. 89e, 4)[2]. Il est donc vraisemblable que la pièce a été jouée dans le cours de la 90e ol.

Les *Troyennes*, qui, nous en avons la certitude, furent données en 415 (ol. 91e, 1)[3] sont, au moins dans l'état

[1] Voy. v. 445 et suiv., surtout

Λέγοντες ἄλλα μὲν γλώσσῃ,
Φρονοῦντες δ' ἄλλα·

[2] Où Alcibiade avait, par ses intrigues, décidé les ambassadeurs de Sparte à rapporter au peuple autre chose que ce qu'ils devaient et voulaient lui rapporter, imposture que personne alors ne pénétrait. (Thucyd., V, 45.)

[3] Avec deux autres pièces, l'*Alexandre* et le *Palamède*, également puisées dans le cycle troyen, et qui se suivent aussi chronolo-

où nous les possédons, la plus irrégulière des pièces d'Euripide. Ce n'est qu'un long tableau des horreurs qui frappent une ville conquise et des atrocités qu'exercent des vainqueurs outrecuidants, bien que beaucoup de choses indiquent que les vainqueurs sont encore plus malheureux que les vaincus. La répartition des femmes troyennes entre les Achéens; Cassandre, la vierge prophétique, choisie pour concubine d'Agamemnon dont elle prévoit la perte; Polyxène vouée à la mort, sacrifiée sur le tombeau d'Achille; Astyanax arraché à sa mère pour être précipité des créneaux des murs; puis la singulière querelle d'Hécube et d'Hélène devant Ménélas, qui feint de vouloir demander un compte sévère à l'auteur de tous les malheurs, mais qui évidemment a au fond de tout autres dispositions à l'égard de cette femme séduisante qu'il veut ramener dans sa patrie; enfin, pour conclusion, le spectacle de la ville en flammes, — tout cela n'est qu'une suite de tableaux détachés, déroulés les uns après les autres et offerts à la contemplation et à la réflexion. Ce qu'il y a de plus curieux dans cette pièce, c'est que le prologue dépasse de beaucoup le drame lui-même, et contient la véritable conclusion de l'ensemble, puisque les dieux, Athéné et Poseidon, y conviennent entre eux de faire expier aux Grecs, pendant leur retour à la patrie, tous leurs crimes

giquement, puisque *Alexandre* se rapportait aux aventures de Pâris avant la guerre de Troie, *Palamède* aux premiers temps de cette guerre. Elles ne formaient cependant point une trilogie dans le sens d'Eschyle.

par une terrible tempête. Il faut, en effet, imaginer l'accomplissement de cette convention à la fin du drame, si l'on veut obtenir un dénoûment satisfaisant, d'après l'intention du poëte. On est presque tenté de supposer — et un passage d'Aristote donne quelque consistance à cette supposition[1] — que l'épilogue de la pièce s'est perdu et que, dans cet épilogue, une divinité, Poseidon ou Athéné, entrait en *deus ex machina*, pour décrire la destruction de la flotte, comme si elle se passait dans le moment même. On peut croire aussi qu'une perspective d'optique, telle que nous l'avons trouvée dans plusieurs pièces, montrait la mer furieuse et le naufrage de la flotte, et opposait ainsi au spectacle de Troie en flammes un autre tableau où les pensées développées dans le drame et les idées morales éveillées par lui auraient trouvé, les premières leur conclusion, les secondes leur satisfaction.

Il est à peu près certain qu'*Électre* fut composée à l'époque de l'expédition de Sicile[2]. C'est celui de tous les drames d'Euripide où il va le plus loin dans sa tendance d'abaisser les grandes actions légendaires par la réduc-

[1] Aristote, *Poétique*, 15 : Φανερὸν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ, ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ, ἀπὸ μηχανῆς, καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. Il est évident qu'on ne saurait songer à l'*Iliade* épique, et quelle est la trilogie d'Euripide, qu'Aristote eût pu appeler *Iliade*, si ce n'est celle composée d'*Alexandre*, de *Palamède* et des *Troyennes?*

[2] Le passage v. 1353, où les Dioscures se proposent de protéger les navires dans la mer de Sicile, se rapporte évidemment aux flottes qui, d'Athènes, allaient en Sicile.

tion du merveilleux au vraisemblable. Il se sert dans ce drame d'une invention qui ne manque pas de vraisemblance pour en faire découler toute une série de scènes domestiques, au milieu d'une existence bornée et indigente. Égisthe, selon lui, a marié Électre à un simple laboureur, afin que ses enfants ne pussent pas un jour mettre en danger son pouvoir et son influence. La fille du roi se résigne au travail manuel, moins encore par nécessité que par fierté, et pour montrer combien sa mère a mal agi envers elle. Elle fait la ménagère économe qui gronde son mari d'avoir invité dans sa cabane des hôtes de haut rang : « Qu'il aille donc aussi chercher de quoi manger chez un vieil ami, puisque de la maison paternelle il n'y a moyen de rien avoir, » et beaucoup d'autres choses sur ce ton. Le meurtre d'Égisthe et de Clytemnestre paraît à Euripide une œuvre de vengeance démesurée de la part du frère et de la sœur : aussi s'en repentent-ils amèrement dès qu'ils l'ont accompli, et les Dioscures eux-mêmes qui paraissent en *dii ex machina*, l'improuvent comme un acte peu sage du dieu de la sagesse, Apollon.

Dans la scène finale d'*Électre*[1], Euripide fait pressentir un changement du mythe d'Hélène, qu'il devait exécuter peu après dans une pièce qui a pour titre le nom de cette héroïne[2]. Hélène, tant poursuivie par le poëte, est sou-

[1] Vers 1290.

[2] L'*Hélène* fut représentée en même temps que l'*Andromède* (Schol. Raven. aux *Thesmophor.* d'Aristoph., 1012) ; or *Andromède* fut donnée huit ans avant les *Grenouilles* d'Aristophane

dain devenue l'épouse la plus fidèle, modèle de toutes les vertus féminines, un être on ne peut plus noble et chaste. Ce résultat, Euripide l'obtient en déterrant et en accommodant très-arbitrairement à ses vues une idée que Stésichore avait mise en circulation[1] et d'après laquelle les Troyens et les Achéens auraient lutté pour un fantôme d'Hélène. On ne saurait évidemment supposer qu'Euripide ait pris cette idée au sérieux, et qu'il ait considéré cette forme de la légende comme la forme vraie et authentique. Il ne s'en sert que pour les intentions de sa poésie tragique, et revient bientôt, ainsi qu'on le voit dans l'*Oreste*, à sa première manière de traiter Hélène, manière qui lui est bien plus familière et plus commode, et qui consiste à représenter Hélène comme une femme de mauvaise vie, qui a déserté le toit conjugal. L'*Hélène* s'agite tout entière autour de la délivrance de l'héroïne en Égypte, dont le jeune souverain veut la forcer violemment à l'épouser, et cette délivrance s'opère uniquement par l'habileté des desseins d'Hélène

(schol. des *Grenouilles*, 53), lesquelles parurent en 405 (ol. 93e, 3). L'*Andromède* est parodiée dans les *Thesmophoriazuses* (411, ol. 92e, 1:) comme une pièce de l'année précédente; Aristophane s'y moque aussi, en plusieurs endroits, de l'*Hélène*. Cette dernière pièce ne peut donc avoir été donnée qu'en 412 (ol. 91e, 4). D'ailleurs la longue apostrophe dirigée contre les devins, v. 744 et suivants, s'expliquerait fort bien ainsi; car elle est très-probablement motivée par l'échec de l'expédition de Sicile, à laquelle, s'il faut en croire Thucydide et Aristophane, les devins d'Athènes surtout avaient poussé le peuple.

[1] V., à ce sujet, chap. XIV.

elle-même, desseins que Ménélas ne fait qu'exécuter. Le pays et le peuple d'Égypte, étrangement grécisés, il faut le dire, sous presque tous les rapports, fournissent un fond intéressant à l'imagination. Théonoé, la sœur du roi, vierge prophétique, instruite du destin, pure comme une prêtresse, et pourtant pleine d'une compassion tout humaine, Théonoé, qui veille sur les projets de l'époux comme une divinité protectrice, est certainement une belle et grande invention du poëte.

Tel qu'Euripide le traite dans cette pièce, le mythe d'Hélène a une grande ressemblance avec l'action de l'*Iphigénie en Tauride*. Cependant le poëte antique n'a pas fait usage du motif de l'amour, puisque Thoas est suffisamment déterminé par la religion seule à ne pas laisser échapper la prêtresse de l'Artémis taurienne et les étrangers qui lui sont destinés comme victimes. D'autres raisons encore qui sont dans la forme métrique des chants de chœur, corroborent la supposition que l'*Iphigénie en Tauride* fut composée vers cette époque (92e ol.). Dans cette pièce, les efforts du poëte tendent surtout à donner à l'action une disposition savante, à amener, d'une façon inattendue et naturelle en même temps, la reconnaissance d'Oreste et de sa sœur, et à combiner un plan de fuite qu'on puisse réaliser dans les circonstances données, et qui tiennent compte de tous les obstacles et de tous les périls. Toutefois, le drame a d'autres beautés encore, et des beautés d'un genre assez rare chez Euripide, dans la noblesse et la valeur morale de tous les caractères. Iphigénie y apparaît

comme un être pur et virginal qui commande le respect aux barbares. L'amour de la patrie et la conviction de remplir la volonté des dieux la décident seuls à la fuite et l'excusent complétement, d'après les idées grecques, d'avoir trompé le bon Thoas. Le poëte a eu soin aussi de ne pas nous gâter cette noble image par l'idée répugnante d'une prêtresse qui immole des victimes humaines ; elle n'a qu'à consacrer par les libations devant le temple, les victimes que d'autres tueront dans le temple[1] ; et le sort a voulu que jusque-là pas un Grec n'ait été poussé sur ce rivage pour y être immolé[2]. Avec sa fuite, le rite du sacrifice réel se change en un acte symbolique[3] dans lequel l'humanité hellénique célèbre son triomphe sur le fanatisme religieux des peuples barbares. Ce qui est encore plus touchant et plus intéressant que le caractère d'Iphigénie, c'est la liaison d'Oreste et de Pylade. Dans aucune pièce de l'antiquité l'amitié n'est mieux glorifiée qu'ici. La scène où les amis contestent lequel des deux se sacrifiera, lequel se réfugiera dans la patrie, est attendrissante sans que le poëte ait visé aux larmes des spectateurs. D'après notre sentiment, sans doute, Pylade cède trop tôt aux instances de son ami, et parce que les arguments d'Oreste le persuadent réellement, et parce que, serviteur plus croyant d'Apollon delphien, il nourrit toujours l'espoir que les

[1] V. v. 610 et suiv.

[2] V. v. 250 et suiv. (Il est vrai que les vers 337 à 340 semblent le contredire. Cf. d'ailleurs l'explication d'Hermann du v. 250. E. M.)

[3] V. 1427 et suiv.

oracles du dieu les sauveront tous deux. Nous demanderions, même dans des circonstances pareilles, un abandon plus enthousiaste de l'âme à une seule idée; nous voudrions un dévouement qui ne permît pas d'autre pensée que celle du salut de l'ami; l'âme antique, d'une étoffe plus solide, et d'un naturel plus robuste, ne se laisse pas ainsi tirer de son équilibre et, sans oublier les droits de l'amitié, garde les yeux ouverts pour tous les autres devoirs et biens de la vie.

L'*Oreste* fait un contraste étrange avec *Iphigénie en Tauride*. Il fut représenté en 408 (ol. 92e, 4), et n'est, par conséquent, séparé du drame que par un court intervalle. Les grammairiens anciens font la remarque que la pièce faisait grande impression sur la scène, mais qu'elle valait moins que toutes les autres, sous le rapport des caractères, puisque tous les personnages, à l'exception de Pylade, étaient mauvais[1]. Ils ajoutent que la catastrophe frisait le comique. Euripide semble s'être particulièrement appliqué ici à représenter un chaos confus de passions égoïstes dans lequel il n'y a pas d'issue possible. D'après une sentence du tribunal argien, Oreste va être tué pour son parricide; Ménélas, dans lequel il a placé son espoir, l'abandonne par lâcheté et intérêt. Furieux, Oreste veut encore, avant sa

[1] Les anciens ont appelé en même temps l'attention sur les allusions aux événements contemporains : le caractère de Ménélas exprimait, d'après eux, ce qu'il y avait d'équivoque et d'hésitant dans la conduite que tenait Sparte en ce moment. V. les scholies des v. 371, 772, 903.

mort, se venger sur l'auteur de tous les maux, Hélène, qui se tient cachée dans la maison, parce qu'elle a peur des Argiens. Comme elle disparaît miraculeusement dans les airs, il menace de mort sa fille Hermione, à moins que Ménélas ne lui pardonne et ne la sauve. C'est alors qu'apparaît Apollon, qui lui ordonne de prendre pour épouse cette jeune fille même, contre laquelle il vient de brandir le glaive, et lui annonce qu'il sera délivré de la malédiction du parricide. Le nœud se trouve ainsi extérieurement dénoué ou plutôt tranché, sans qu'on ait tenté ou seulement indiqué un dénoûment des complications intimes, des questions morales que soulève la tragédie, un épurement des passions par elles-mêmes, qui était cependant le but de la tragédie dans le vrai sens du mot. Tout au contraire, un drame de ce genre n'offre que le spectacle d'une confusion désolante de tous les efforts et de tous les rapports humains.

Les *Phéniciennes* ne sont pas de beaucoup postérieures à l'*Oreste*. C'est, d'après un témoignage certain, une des dernières pièces qu'Euripide ait fait jouer à Athènes; elle est, sans contredit, une des premières, quant à sa valeur[1]. Du reste, il en est de même de toutes les pièces de la vieillesse d'Euripide : il faudrait bien aiguiser ses regards pour y découvrir des traces de débilité et de décadence. On dirait qu'en général ces maux effleuraient à peine les poëtes de l'antiquité. Les

[1] Schol. des *Grenouilles* d'Aristophane, 53.

Phéniciennes ont de grandes beautés, telles que la superbe scène du commencement, où Antigone, avec son vieux serviteur, passe en revue, du haut de la tour du palais, l'armée des sept héros, et l'entrée de Polynice dans Thèbes ennemie. L'épisode avec Ménœcée aussi compterait ici, si c'était plus qu'une répétition des scènes des *Héraclides*, qui se rapportent à Macaria. D'ailleurs Euripide a un peu abusé du motif du dévouement spontané, afin de produire des émotions violentes. Malgré toutes les beautés de détail et malgré toute la richesse du sujet, qui comprend encore, outre la fin des frères ennemis, l'expulsion d'Œdipe et la double résolution héroïque d'Antigone d'ensevelir son frère et d'accompagner son père aveugle et repoussé[1], c'est encore l'unité et l'harmonie bienfaisante de l'impression totale qui font défaut; car ces beautés supérieures ne sauraient exister sans une grande idée, conçue dans les profondeurs de l'âme, mûrie par la chaleur du sentiment.

Trois pièces dont nous possédons encore deux, n'ont été portées sur la scène qu'après la mort du poëte par Euripide le Jeune, fils ou, ce qui est plus vraisemblable, neveu du célèbre tragique. Ces drames, l'*Iphigénie en Aulide*, *Alcméon*, qui est perdu[2], et les *Bacchantes*, furent représentés comme des pièces nouvelles aux grandes Dionysiaques. Autant qu'il est possible de voir,

[1] On ne voit pas trop comment Antigone peut exécuter les deux choses à la fois.

[2] Il s'agit de l'Ἀλκμαίων διὰ Κορίνθου; car Euripide avait donné l'Ἀλκμαίων διὰ Ψωφῖδος en même temps que l'*Alceste*.

Euripide avait encore achevé lui-même la dernière de ces tragédies, non pas pour les Athéniens cependant, mais pour une représentation en Macédoine. On sait qu'Euripide séjourna, pendant les dernières années de sa vie, alors que le peuple athénien souffrait déjà cruellement sous le fardeau de la guerre du Péloponnèse, auprès du roi Archélaos de Macédoine qui, sans être un caractère bien noble et bien moral, s'efforçait cependant, en souverain habile, de civiliser son pays, et qui avait assemblé autour de lui un cercle considérable de poëtes et de musiciens grecs. C'est là que, selon la tradition généralement adoptée de l'antiquité, Euripide trouva la mort et son tombeau. Le culte bachique régnait en Macédoine, surtout en Piérie, au pied de l'Olympe, où devait errer plus tard Olympias, la mère d'Alexandre, avec les Mimallones et les Clodones. Il est possible qu'Archélaos y ait célébré, en honneur de Bacchus, des fêtes, accompagnées de jeux dramatiques[1]. C'est là que les *Bacchantes* furent données pour la première fois : c'est au moins ce qu'indiquent les paroles du chœur[2] : « Piérie bienheureuse, Dionysos t'honore, et il viendra pour danser dans ton sein avec une allégresse bachique ; il conduira ses Ménades sur l'Axios au courant rapide et sur le Lydias, qui répand la prospérité. » Euripide n'aurait certainement pas tant

[1] Il faisait également célébrer des concours dramatiques à Dion en Piérie en honneur de Zeus et des Muses. V. Diod. de Sicile, liv. XVII, et Wesseling, sur le liv. XVI, 56.

[2] V. 566.

vanté ces rivières, si entre elles n'avait été située Pella, la résidence des rois macédoniens, d'où la cour royale pouvait être venue en Piérie pour y assister aux jeux dramatiques.

Les *Bacchantes*, qui développent le mythe de Penthée, cruellement puni de sa tentative de défendre au culte de Dionysos l'entrée à Thèbes, et qui nous donnent du caractère passionné et extatique de ce culte un tableau plus vivant et plus complet qu'aucun autre ouvrage de l'antiquité, les *Bacchantes* fournissent en même temps des révélations très-curieuses au sujet des idées d'Euripide sur les choses divines dans les dernières années de sa vie. Il y paraît, pour ainsi dire, converti à la croyance positive ou, pour mieux le déterminer, il semble convaincu que les arguties des hommes ne doivent point s'exercer sur la religion, qu'aucune intelligence ne saurait détruire les traditions des aïeux, aussi anciennes que le temps ; que la sagesse qui attaque la religion est une mauvaise sagesse[1], etc. Ces doctrines sont développées avec une insistance toute particulière dans les discours des vieillards Cadmos et Tirésias, et elles forment comme la base de toute la composition dramatique. Et pourtant, dans cette même pièce, Euripide — tant il est incertain dans ces choses — se donne beaucoup de peine pour expliquer et pour écarter, en l'expliquant, le mythe choquant de la naissance de Bacchus de la cuisse de Jupiter. Rien de plus glacial que cette

[1] V. v. 210. Οὐδὲν σοφιζόμεσθα τοῖσι δαίμοσιν et les suivants. — V. 1257, Μὴ σοφοῖς χαίρειν κακοῖς.

interprétation au moyen d'un mot prétendu malentendu[2].

Il en est tout autrement de l'*Iphigénie en Aulide*, qui évidemment ne nous est pas parvenue des mains du poëte dans une forme aussi complète que celle des *Bacchantes*. Dans ses parties authentiques et primitives, *Iphigénie* est une des meilleures pièces d'Euripide ; et on serait presque tenté, par la grande pensée qu'elle développe, de la placer sur le même rang que les ouvrages de sa meilleure époque, tels que l'*Hécube* ou la *Médée*. Souvent, telle est l'idée morale de la pièce, dans le dédale des complications qu'ont fait naître et que viennent aggraver sans cesse les passions et les efforts des puissants de la terre, des meilleurs aussi et des plus intelligents, qu'une âme pure et virginale, une grande âme, comme celle de la noble Iphigénie, sait trouver une issue qui semblerait fermée à tous. Euripide s'est servi de tous les moyens en son pouvoir pour entretenir constamment et pour tenir en suspens la curiosité des spectateurs : les efforts infructueux d'Agamemnon pour sauver son enfant, puis l'attendrissement tardif de Ménélas, l'offre fière et courageuse d'Achille, qui voudrait arracher à la mort et défendre contre l'armée entière celle qui lui est destinée comme fiancée, tout concourt à faire de la libre résolution d'Iphigénie le dénoûment naturel d'un nœud très-compliqué. C'est elle en effet qui dénoue ce que d'habitude, chez Euripide,

[1] Par la confusion de μηρός avec ὅμηρος, v. 292.

les dieux seuls sont en état de le dénouer, tout contribue à entourer la jeune fille de l'auréole d'une action sublime et presque divine. Malheureusement cet ouvrage si admirable est défiguré par une quantité de passages interpolés, très-fades et pauvres dans la forme comme dans le fond[1]. Nous ignorons si nous jugeons trop sévèrement Euripide le Jeune, en les considérant comme des additions par lesquelles il aurait voulu compléter la pièce avant la représentation ; car cela ferait supposer qu'après la mort des grands tragiques la poésie était tombée bien rapidement en décadence complète. Il est d'autant plus difficile de répondre à la question, qu'il y avait dans l'antiquité un autre épilogue d'*Iphigénie*, tout différent de celui que nous possédons. Il est très-possible, il est même probable que ce fut là l'épilogue ajouté par Euripide le Jeune, tandis que d'autres copies ne transmettaient que les parties authentiques de la pièce, complétées plus tard, à une époque de décadence poétique, de la manière que nous connaissons.

Il n'a pas été nécessaire, vu la quantité et la variété des drames d'Euripide qui nous sont restés, de prendre en considération, en étudiant le poëte, les pièces perdues. Et cependant, les agressives critiques d'Aristophane, ainsi que d'autres renseignements de l'antiquité,

[1] De ce nombre sont sans doute la parodos du chœur en grande partie et l'épilogue. Cf. H. Bartsch., *de Euripid. Iphig. Aul.*, Vratisl., 1837 (dont Ed. Müller a rendu compte dans la *Zeitschr. für Alterthumsw.*, 1838, n. 25), et Zirndorfer, *de Euripid. Iphig. Aul.* Marburg., 1838.

[2] D'après le passage si discuté d'Élien, *Hist. anim.*, VII, 39.

font supposer qu'il y eut un grand nombre de ces pièces où les défauts du poëte ressortaient d'une façon plus criante encore ; son goût pour la mise en scène, par exemple, et son habitude d'attendrir par le spectacle de la misère en haillons, se trahissaient surtout dans son héros mendiant *Télèphe*[1]; ses tours de force et ses effets de parade se rencontraient surtout dans les parties lyriques de l'*Andromède;* enfin sa façon de raisonner en philosophe « éclairé » dans la *Sage Mélanippe*. Quant à des spéculations sur la nature et l'âme humaine, le *Chrysippe* notamment et le *Pirithoüs* en abondaient; *Sisyphe* était rempli de raisonnements sophistiques sur l'origine des religions. Il est vrai que d'autres attribuent, peut-être avec plus de fondement, ces deux dernières pièces à Critias, le célèbre homme d'État qu'avaient formé Socrate et les sophistes[2].

[1] Euripide changea, après coup, beaucoup de choses à ce drame : nullement toutefois à cause des railleries des *Grenouilles* d'Aristophane, comme on pourrait le croire d'après Eustathe (*ad Iliad.*, XVI, v. 1084) : car tout le monde sait qu'elles parurent après sa mort. Euripide aimait à remanier ses pièces, comme nous le savons par l'*Hippolyte*. Dans la première pièce de ce nom, Phèdre avait un caractère bien plus licencieux.

[2] Nous avons complétement passé sous silence *Rhésos*. Quoiqu'il y eût un *Rhésos* d'Euripide, qu'Attius paraît avoir imité dans la *Nyctégersie,* celui qui est conservé ne porte point le caractère euripidique, et même, comme imitation, suit plutôt Eschyle et Sophocle qu'Euripide. Il appartient probablement à la tragédie athénienne nouvelle, à l'école de Philoclès peut-être ; car le vers 944 ne permet pas de douter de sa provenance d'Athènes. La scène de l'entrée de Pâris, au moment où Diomède et Ulysse quittent le théâtre, pendant qu'Athénée reste présente, exige quatre acteurs, ce qui peut égale-

La prédilection de l'antiquité avancée pour Euripide nous a valu aussi la conservation d'un de ses drames satyriques, quoiqu'il ne se fût pas beaucoup distingué dans ce genre. Le *Cyclope* est intéressant comme un exemple de ce genre de poésie pour lequel la fable de Polyphème semble comme créée exprès ; mais il est sans ce génie d'invention hardie que nous serions en droit d'attendre d'un drame satyrique d'Eschyle.

Euripide mourut vraisemblablement en 407 (ol, 93e,2), quoique les anciens donnent aussi l'année suivante. Sophocle s'associa au deuil de tous les Athéniens et conduisit ses acteurs, sans couronnes, au concours tragique. Cela dut avoir lieu aux jeux dramatiques de l'hiver de 407 à 406 : il mourut peu après, vers le printemps de 406 (ol. 93e, 2), s'il est permis d'ajouter foi aux anciens qui rattachent sa mort à la fête des Libations.

CHAPITRE XXVI

LES AUTRES TRAGIQUES

Nous pouvons nous estimer heureux de posséder encore, dans le genre de la tragédie, les œuvres capitales des poëtes que leurs contemporains, que l'antiquité entière, avec une unanimité complète, considérèrent

ment servir d'argument pour prouver que la pièce appartient à une époque postérieure à Euripide.

comme les principaux poëtes du genre, comme les héros de la scène tragique. Eschyle, Sophocle, Euripide, sont les noms qui reviennent toujours sous la plume des anciens quand il est question de l'apogée qu'atteignit la tragédie à Athènes. L'État lui-même les distinguait par les mesures qu'il prit pour conserver leurs œuvres pures et intactes et pour les protéger contre les défigurations arbitraires des acteurs[1]. Bientôt elles furent plus lues encore qu'écoutées au théâtre, et passèrent, pour ainsi dire, dans la chair et le sang de l'antiquité.

Il y a cependant un grand nombre de leurs contemporains parmi les tragiques qu'il ne faut nullement se représenter comme des poëtes insignifiants; car ils se maintenaient sur la scène à côté des maîtres, et remportèrent assez souvent même des couronnes tragiques. Toutefois, quoique certaines de leurs productions puissent avoir été assez heureuses et assez réussies pour mériter l'approbation complète du public, le caractère de ces poëtes, pris chacun dans la totalité de ses œuvres, ne doit pas avoir eu cette profondeur, leur esprit doit avoir manqué de cette vigoureuse originalité qui sont les signes distinctifs des trois grands tragiques. S'il n'en était ainsi, leurs ouvrages auraient conservé une plus grande autorité chez la postérité, et auraient été lus davantage.

Un des plus anciens de ces poëtes de second ordre fut Néophron de Sicyone, s'il est vrai que la *Médée* d'Euripide fut imitée en partie d'une de ses piè-

[1] C'est là le but du pséphisme (du décret) de Lycurgue.

ces[1]. Il faut le distinguer d'un Néophron plus jeune du temps d'Alexandre.

Ion de Chios vécut à Athènes au temps d'Eschyle et de Cimon, dont il parle dans un de ses fragments. Ce fut un écrivain tout à fait encyclopédique et, chose rare dans l'antiquité, aussi distingué comme prosateur que dans la poésie. Il écrivit de l'histoire dans le dialecte et le style d'Hérodote ; il composa des élégies[2] et des poésies lyriques de divers genres. Quant à la scène tragique, il ne l'aborda qu'après la mort d'Eschyle, dans la 82e olympiade, et il paraît qu'il s'efforça d'y remplir la place du grand poëte. Les sujets de ses drames étaient en grande partie puisés dans Homère. Ils furent sans doute réunis en trilogies comme ceux d'Eschyle ; mais les restes en sont trop peu importants[3] pour permettre de démontrer le plan et la cohérence de ces compositions trilogiques. Correctes et soignées dans l'exécution, ces productions manquaient de cet essor élevé qui caractérise et trahit aussitôt le poëte de génie[4].

Aristarque débuta en 454 (ol. 81e, 2). Il fut le premier, d'après une notice déjà mentionnée[5], qui représentât des tragédies assez étendues, de la mesure de celles de Sophocle et d'Euripide. Quelques-unes de ces

[1] V. la didascalie de la *Médée* d'Euripide, où il faut probablement changer γενναιοφρόνως διασκευάσας en τὴν Νεόφρονος, et Diogène Laërce, II, 134.

[2] V. ch. x.

[3] *Ionis Chii fragmenta* collegit Car. Nieberding. Lips. 1836.

[4] Longin, περὶ Ὕψους, 33.

[5] V. chap. XXI.

pièces, son *Achille* surtout, ont obtenu une célébrité tardive, grâce aux imitations d'Ennius.

Achéos d'Érétrie donna à Athènes, vers la 83e olympiade, un grand nombre de drames dont un seul obtint le prix. Il paraît y avoir eu quelque chose d'artificiel dans sa manière. Les fragments de ses pièces[1] contiennent des traces nombreuses d'une mythologie étrange, et on disait de son style qu'il se perdait souvent dans la recherche et l'obscurité. On comprend cependant bien, malgré ou plutôt à cause de ces qualités même, que plusieurs critiques de l'antiquité aient pu le considérer comme le premier des poëtes de drames satyriques après Eschyle. Les inventions de ce genre ne pouvaient souvent pas se passer de certaines combinaisons bizarres, et l'expression était forcément parfois d'un sel un peu cherché.

Carcinos forme, avec ses fils, une famille tragique que nous connaissons par les railleries d'Aristophane. Le père était poëte tragique, et les fils jouèrent, dans les pièces de leur père, le rôle de danseurs du chœur. Un seul d'entre eux, Xénoclès, se voua également à la carrière poétique. Autant que l'on peut deviner, d'après quelques allusions, père et fils avaient une certaine dureté archaïque dans leur style poétique. Xénoclès, cependant, l'emporta par sa tétralogie, composée d'un *Œdipe*, d'un *Lycaon*, de *Bacchantes* et d'un drame satyrique *Athamas*, sur Euripide, qui lui opposa la tri-

[1] *Achaei Eretriensis fragmenta*, coll. Urlich., Bonnæ, 1834. *De Aethone satyr. Achaei Eretr.* scrips. E. Müller. Ratisbon, 1837.

logie dont les *Troyennes* faisaient partie. Il faut distinguer de Carcinos, l'Athénien, un tragique plus jeune du même nom, qui était d'Agrigente.

Un esprit très-original fut Agathon, qui débuta par une tragédie en 416 (ol. 90e, 4), jeune homme encore, et qui passa les années de sa maturité auprès d'Archélaos, en Macédoine. Il y mourut vers 400 (ol. 94e, 4). Son caractère bizarre fournit à Aristophane, surtout dans les *Thesmophoriazuses*, et à Platon, dans le *Banquet*, l'occasion de portraits où l'on croit voir l'homme tout entier en chair et en os. D'une nature physique et morale tendre et délicate, il s'abandonnait complétement à cette disposition, et mettait une sorte de coquetterie à traiter tout avec une certaine grâce doucereuse. Le lyrisme de ses tragédies était un jeu gracieux, où se mélangeaient les pensées agréables et les images flatteuses. Il ne saisissait pas profondément les âmes. C'est en ce sens qu'Agathon s'était approprié les procédés nouveaux par lesquels les sophistes, Gorgias en particulier, attiraient alors à un si haut degré le public athénien. Il emprunta à Gorgias la manière piquante de jouer avec les pensées, qui procure à l'auditeur l'illusion de se croire enrichi d'idées nouvelles[2]. Il ornait son style d'antithèses et de parithèses (*antitheta* et *parisa*) qui donnaient à

[1] Comme dans l'exemple cité par Aristote (*Rhetor.*, II, XXIV, 10) : « Ce que l'on peut appeler vraisemblable, c'est qu'il y a beaucoup de choses dans la vie humaine qui sont peu vraisemblables. » Cf. R. Reichardt, *De Agathonis poetæ tragici vita et poesi*. Ratisbon, 1855.

la construction une certaine régularité symétrique, éminemment agréable au goût qui régnait. Malgré tout, il serait d'un grand prix pour nous de posséder un drame aussi original que doit l'avoir été la *Fleur* d'Agathon.

Plus molle encore était la poésie d'un autre poëte que Cratinos le comique désigne seulement en l'appellant le fils de Cléomaque[1]. « L'archonte, dit-il, l'avait préféré à Sophocle et avait accordé un chœur tragique, à ce fils de Cléomaque, qui n'était pas digne de fournir des chants à un chœur de la fête larmoyante et voluptueuse des Adonies, vraies fêtes de femmes. » Il compare à de voluptueuses Lydiennes, toujours prêtes à tous les services de prostitution, son chœur qui exprimait, dans de molles mélodies lydiennes, des sentiments et des pensées analogues à ces mélodies. Il paraît que ce même poëte, qui s'appelait probablement Cléomène, composa aussi des chants amoureux en forme lyrique et en transportait le caractère à la poésie tragique.

Vers ce temps il y eut une grande affluence de poëtes à la scène tragique; mais ce fait ne permet nullement de conclure à un progrès dans l'art de la poésie tragique. Aristophane parle de milliers de « gamins » qui com-

[1] D'après ce passage très-difficile d'Athénée (XIV. 638), où, après ὁ Κλεομάχου, il faudra écrire sans doute τῷ Κλεομάχου; le contraire serait moins vraisemblable. Ce poëte ne peut guère être Gnésippe, qu'Athénée vient d'appeler expressément « poëte de chansonnettes plaisantes. » En tous les cas, il faut, avec Casaubon, supposer une lacune avant σκώπτει; et il est probable que, dans ce passage perdu, Cléomène, étroitement uni avec Gnésippe, était indiqué plus nettement.

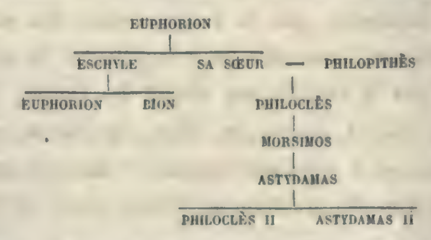
posent des tragédies et qui sont encore bien plus bavards qu'Euripide : leurs poëmes, il les appelle « les nitées d'hirondelles, » en comparant leur poésie mesquine, insignifiante et feuilletonniste au gazouillement des hirondelles[1]. La plupart du temps, d'ailleurs, ces amateurs, ces dilettantes de poésie se contentaient de la satisfaction de s'être montrés une fois comme poëtes tragiques devant le peuple. Composer des tragédies était une affaire si commune et si populaire, que l'on rencontre parmi les poëtes dramatiques les hommes des carrières et des tendances d'esprit les plus diverses. Critias, par exemple, l'homme d'État oligarchique, et Denys l'Ancien, tyran de Syracuse, qui vint souvent à Athènes disputer le prix et eut le plaisir, peu de temps avant sa mort, d'être couronné dans le concours. Ces hommes se servaient de la tragédie, à la manière d'Euripide, pour porter devant le public, d'une façon qui ne fût pas suspecte, des raisonnements sur l'État et sur d'autres intérêts sociaux. Dans le *Sisyphe*, attribué avec plus de vraisemblance à Critias qu'à Euripide, on développait la mauvaise doctrine des sophistes, que la religion était une invention des politiques d'autrefois pour suppléer à la contrainte des lois par la crainte des dieux. De Denys, nous savons qu'il écrivit contre les idées de Platon sur l'État un drame qu'il appelait tragédie, mais qui avait plutôt le caractère d'une comédie. Platon aussi, on le sait, avait

[1] Aristoph., *Grenouilles*, 89 et suiv. : χελιδόνων μουσεῖα. Le vrai sens de μουσεῖα serait *bois consacrés aux Muses*.

composé dans sa jeunesse une tétralogie tragique qu'il sacrifia toutefois à Vulcain quand il se convainquit que la poésie dramatique n'était pas sa vocation. Par contre, parmi les hommes du parti contraire, Mélétos, l'accusateur de Socrate, n'était point philosophe, mais poëte tragique de profession ; et il combattait le grand sage dans l'intérêt des poëtes de son temps.

Ce qui contribua le plus à conserver la poésie tragique après la mort des grands maîtres, ce furent les familles de ces poëtes eux-mêmes. La poésie dramatique n'étant pas seulement une vocation intérieure, mais encore une affaire matérielle chez les principaux poëtes, qui s'occupaient tous les ans de la direction des chœurs tragiques, il n'est pas étonnant que cette affaire se transmît, par hérédité, comme d'autres métiers, au fils et au petit-fils. A Eschyle se rattache une succession de tragiques très-nombreuse et qui prospéra pendant plusieurs générations[1]. Son fils Euphorion fai-

[1] Pour mieux faire saisir ces rapports de parenté, voici un arbre généalogique de toute la famille composé d'après Boeckh, *Trag. græcæ princ.*, p. 32, et Clinton, *Fast. Hellen.*, p. XXXVI, ed. Krüger.



Bion, d'après Suidas, fut également tragique, Philoclès doit avoir été célèbre dès avant la guerre du Péloponnèse, puisque son fils Mor-

sait représenter des pièces de son père qui n'avaient pas encore été jouées, ou donnait de ses propres drames, par lesquels il l'emporta, dans le concours tragique, sur Sophocle et Euripide eux-mêmes. Philoclès également, le neveu d'Eschyle, gagna le prix contre l'*Œdipe roi* de Sophocle, tragédie que nous déclarerions invincible. Philoclès dut encore avoir beaucoup de la manière de son oncle. Sa tétralogie *Pandionide* aura déroulé les destinées de Procné et de Philomèle dans une série cohérente de drames, tout à fait d'après le modèle d'Eschyle. Le fait qu'on lui reproche, une certaine « amertume[1], » peut également avoir été la conséquence de son imitation du style sévère des tragiques anciens. Morsimos, fils de Philoclès, paraît avoir fait peu d'honneur à la famille ; mais elle acquit un nouveau lustre après la guerre du Péloponnèse, par Astydamas, qui composa deux cent quarante pièces et remporta quinze victoires. On voit par ces chiffres, qu'à cette époque il fournit à peu près tous les ans, aux Lénées et aux grandes Dionysiaques, de nouvelles tétralogies au public attique, et qu'en moyenne il gagnait une fois sur quatre concours[2].

simos est déjà raillé pour ses tragédies dans les *Chevaliers* d'Aristophane (ol. 88e, 4, 424) et dans la *Paix* (ol. 90e, 1, 419), et qu'Astydamas donna déjà une tragédie en 398 (ol. 95e, 2).

[1] Πικρία. Scholie des *Oiseaux* d'Aristophane, v. 284. Suidas, au mot Φιλοκλῆς. Il en reçut le surnom Ἀλμίων et χολή, lie de sel et bile.

[2] Le peuple athénien l'honora, lui le premier de la famille d'Eschyle, d'une statue d'airain (Ἀστύδαμαντα πρῶτον τῶν περὶ Αἰσχύλον

Dans la famille de Sophocle, Iophon fut déjà, du vivant de son père, considéré comme poëte tragique. Aristophane voit en lui, après la mort des deux maîtres, l'unique soutien de la scène tragique. Toutefois, nous ignorons quelle fut la réponse du temps à la question du comique qui se demandait si Iophon serait en état, sans Sophocle, qui l'avait guidé et conseillé jusque-là, de faire aussi bien qu'auparavant. Quelques années après, Sophocle le Jeune, le petit-fils du grand maître, débuta d'abord avec le legs de drames non représentés qu'il tenait de son aïeul, pour donner ensuite de ses propres pièces. Comme il gagna douze prix, il doit avoir été un des poëtes les plus féconds du temps, sans doute le rival le plus redoutable d'Astydamas l'Eschyléide.

Il y avait aussi un Euripide le Jeune, qui brilla à côté de ces descendants des deux autres tragiques. Il est, avec son oncle, absolument dans la même relation où se trouvent Euphorion avec Eschyle, Sophocle le petit-fils avec son aïeul : il porte sur la scène des pièces de son célèbre homonyme, et s'essaye ensuite dans des productions originales.

A côté de ces successeurs des grands tragiques, nous rencontrons quelques autres individualités chez les-

ἐτίμησαν εἰκόνι χαλκῇ), ce que Diogène cite comme un exemple de distribution injuste des honneurs, à tort peut-être ; car Astydamas vécut à l'époque où l'usage des statues d'honneur ne venait que de naître. Les statues des poëtes anciens que l'on montrait plus tard à Athènes ne furent érigées qu'après coup. On a altéré et suspecté à tort ce passage de Diogène. (Diog. Laërce, II, 5, 53.)

quelles les tendances de l'époque, qui ne sont certainement pas restées sans exercer de l'influence sur le talent des maîtres, se laissent étudier avec plus de certitude. La poésie tragique ne paraît plus indépendante chez ces auteurs, obéissant à ses propres lois et réalisant son propre idéal : elle s'inspire de l'esprit qui s'était développé dans d'autres genres littéraires. Ce sont surtout la poésie lyrique et la rhétorique du temps qui eurent une grande influence sur la tragédie de cette époque.

Nous essayerons plus loin (chap. xxx) de caractériser la poésie lyrique de cette période, où le style et la versification qui autrefois avaient été simplement les moyens de manifester des idées et des sentiments, gagnent une valeur exagérée et deviennent le but même de tous les efforts du poëte. Le fonds est relégué sur le second plan, s'il n'est complétement sacrifié. Visant à l'effet, courant après des charmes isolés, on perd l'ensemble de vue. La richesse de la palette cache mal le défaut d'harmonie : ou s'étudie à chatouiller les sens, au lieu de chercher à élever l'âme et à ennoblir les sentiments.

Combien Chérémon, qui fleurit vers la 100ᵉ olymp. (380), était rempli de l'esprit de cette poésie lyrique, on le voit par tout ce qu'on nous dit de lui. Les poëtes dithyrambiques d'alors passaient rapidement, dans leurs chants, d'un genre de ton et de rhythme à un autre, et sacrifiaient l'unité du caractère à la recherche d'une variété pittoresque dans l'expression. Chérémon y allait plus loin que tous les autres. Dans son *Centaure*, s'il faut en croire Aristote, il mêlait toutes les

mesures, ce qui suppose une manière presque lyrique de traiter le sujet[1]. Ses drames abondaient en descriptions qui n'avaient aucun rapport avec le sujet, — licence inconnue aux anciens tragiques — et qui n'éclairaient pas d'une lumière plus vive la situation, les relations, ou l'action d'un personnage. Elles n'étaient motivées que par le goût du poëte pour la peinture détaillée des objets qui pussent flatter les sens. Aucun tragique ne fut aussi riche que Chérémon en tableaux exquis de la beauté féminine, sujet dans lequel la muse des grands tragiques est très-réservée et très-chaste ; et personne n'excellait comme lui à peindre toute la variété de couleurs et de parfums des fleurs[2]. La tragédie cesse de la sorte d'être un véritable drame où tout vise à motiver et à développer des actions, où tout aboutit à des actes de la volonté humaine. C'est pourquoi Aristote nomme ce Chérémon, en même temps que le poëte dithyrambique Licyonios, des « auteurs à lire, » et ajoute, sur Chérémon en particulier, qu'il est exact, c'est-à-dire net, soigné dans le détail comme un véritable écrivain qui n'a en vue que le plaisir qu'il doit procurer aux lecteurs[3].

La rhétorique, cependant, agit encore plus puissam-

[1] Aristote (*Poétique*), l'appelle une μικτὴ ῥαψῳδία : il doit donc y avoir eu un fond épique. Chez Athénée (XIII, p. 608) il est appelé un δρᾶμα πολύμετρον.

[2] H. Bartsch, *De Chæremone poeta tragico*. Mog., 1843, et Fr. G. Wagner, *Poet. trag. gr. Fragm*. Vol. III, p. 127-157. E. M.

[3] Ἀναγνωστικοί, Aristote, *Rhétorique*, III, 12, p 74. (V., sur ces anagnostiques, Welcker, *die griech. Trag*. III, 1082. K. H.)

ment que la poésie lyrique sur cette tragédie tardive; et j'appelle rhétorique l'art de la parole, enseigné et cultivé dans l'école. La poésie dramatique et l'éloquence se trouvent si rapprochées dès leurs origines, que souvent elles semblent se tendre la main par-dessus l'abîme qui sépare la prose de la poésie. L'éloquence se propose de déterminer par la parole les convictions et la volonté des autres hommes; la poésie dramatique fait déterminer les actions de ses personnages par le développement de leurs propres pensées ou de celles des autres, exprimées en paroles. L'habitude des Athéniens d'entendre des discours publics en justice et dans l'assemblée populaire, et leur passion pour ces discours faisaient que la tragédie, dès son époque classique, contenait une plus grande proportion de harangues et de plaidoyers que cela n'eût été le cas avec une autre organisation de la vie publique. Peu à peu, cependant, cet élément se développe de plus en plus, et dépasse la juste mesure, comme on le voit déjà par Euripide, et plus encore par ses successeurs. Cette disproportion consiste en ce que les discours, qui devraient être un moyen de motiver les changements dans la pensée et les dispositions des acteurs, et d'amener la conviction et la résolution, deviennent maintenant une chose capitale en eux-mêmes, et en ce que l'on arrange à dessein les situations, de manière à donner occasion à déployer avec grand effet des tours d'escrime oratoire. Comme naturellement le but pratique de la vie réelle leur fait défaut, et qu'il dépend complétement du poëte

de poser les points en litige comme bon lui semble, on comprend aisément que cette éloquence tragique a surtout étalé un grand luxe de formes artificielles dont la réalité se passait volontiers parce qu'elles lui étaient inutiles. Évidemment elle se rapprochait plutôt de la manière des sophistes, traitant l'éloquence comme une science qu'on apprend à l'école, qu'elle ne ressemblait à la parole d'un Démosthène, tout rempli des grands événements de son temps et élevé au-dessus de tous les artifices de l'école.

Théodectès de Phasélie, le plus grand poëte de ce genre, vécut vers la 106e olympiade (356), au temps de Philippe de Macédoine. Ses études étaient, il est vrai, de nature philosophique ; mais elles étaient surtout oratoires. Il fut un des élèves d'Isocrate, dont un fils, du nom d'Aphérée, passa également de l'école du rhéteur à la scène tragique. Il ne renonça d'ailleurs jamais à ces études, et resta à la fois tragique et orateur. A la brillante fête funèbre que la reine de Carie, Artémise, donna à son époux Mausole, pleuré avec tant d'ostentation (ol. 106e, 4, 353), Théodectès débita, en concurrence avec Théopompe et autres orateurs du temps, un panégyrique en honneur du mort, et donna en même temps une tragédie intitulée *Mausole*, dont il prit sans doute le sujet dans les traditions légendaires ou dans l'histoire ancienne de la Carie, tout en ayant en vue l'illustration du souverain du même nom qui venait de mourir[1]. Le talent de Théodectès répondait si

[1] De même que l'*Archélaos* d'Euripide était certainement com-

bien au goût du temps que, dans treize concours, il resta vainqueur huit fois[1]. Aristote lui-même, ami et, d'après quelques-uns, maître de Théodectès, se servait de ses tragédies pour y puiser des exemples d'artifices oratoires. Dans son *Oreste*, par exemple, Théodectès faisait soutenir par le meurtrier de Clytemnestre, deux points : d'abord que la femme qui tue son mari doit mourir, et puis que le fils doit venger son père ; le troisième point, que le fils a partant le droit de tuer sa mère, il le passait sous silence avec une adresse toute sophistique. Dans son *Lyncée*, Danaos et Lyncée discutaient devant un tribunal des Argiens. Le premier avait découvert le mariage secret de l'Égyptiade avec sa fille et l'amenait captif devant le tribunal pour le faire exécuter ; mais par un effet inattendu Lyncée avait le dessus devant les juges, et Danaos était condamné à mort. Des discours habiles avec des arguments captieux, des scènes de reconnaissance ingénieusement amenées, des thèses paradoxales soutenues d'une façon spécieuse, tels étaient, on le voit par la *Rhétorique* et la *Poétique* d'Aristote, les points principaux des tragédies de cette époque, lesquelles se mouvaient dans un cercle étroit de fables qui fournissaient une matière toujours renouve-

posé pour le roi Archélaos de Macédoine. Le nom de Mausole est ancien en Carie. V. Hérodote, V, 118.

[1] D'après l'épigramme dans Étienne de Byzance, au mot Φασηλίς. D'après Suidas il composa cinquante drames. Si ce compte est exact, il lutta onze fois avec des tétralogies et deux fois avec de simples trilogies.

lée à l'habileté sophistique, et dont le langage se rapprochait de plus en plus de la prose, parce qu'un ton poétique un peu élevé n'aurait plus du tout convenu à ce raisonnement raffiné et spécieux de leurs discours [1].

CHAPITRE XXVII

LA COMÉDIE

Après avoir suivi le genre dramatique de la tragédie, dans son développement et sa dégénérescence jusqu'à la limite où la poésie cesse presque d'être de la poésie, remontons par la pensée à son origine, et voyons comment sa sœur, la comédie, tirant sa nourriture du même sol, mûrie et vivifiée par la chaleur de la même atmosphère, poussa cependant des rameaux et des fruits d'un genre si différent.

Le contraste entre la tragédie et la comédie ne s'est

[1] On le voit par la *Rhétorique* d'Aristote, III, I, 9 (Cf. *Poétique*, 6). Le Cléophon qu'Aristote mentionne souvent pour dire que ses personnages étaient tout à fait peints d'après la vie ordinaire, appartient probablement aussi au temps de Théodectès. — (Cf. en général W. C. Kayser, *Hist. crit. tragic. græc.* Gottingue, 1845; et F. G. Welcker, *Die griech. Tragœdien,* III, 1069-1082. Les tragédies de Sénèque permettent mieux que toute explication abstraite, de se faire une idée du genre de ces derniers tragiques. K. H.)

pas produit seulement en même temps que ces deux genres dramatiques : il est aussi ancien que la poésie elle-même. A côté de ce qui est grand et noble, le vulgaire et le mal devaient forcément paraître, ne fût-ce que pour mieux faire ressortir les côtés élevés de l'humanité. On peut même dire que, au fur et à mesure que l'esprit nourrissait et cultivait davantage les idées d'une ordonnance, d'une beauté et d'une puissance plus grandes que celles qui paraissent momentanément dans le monde et dans la vie humaine, il devenait aussi plus susceptible et plus habile à saisir, dans toute leur étendue et dans toute leur nature même, les travers et les faiblesses, à en toucher le fond et comme le point intime. En soi, sans doute, le mal et le faux ne sont pas sujets de poésie, mais, dès qu'un esprit, tout rempli du beau et du bien, s'en empare, ils obtiennent eux-mêmes une place dans le monde du beau : ils deviennent poétiques.

C'est une des conditions de l'existence limitée et servile de l'humanité que cette direction d'esprit ait toujours affaire à la réalité toute nue, tandis que l'idéalisme se construit, de par son pouvoir libre et créateur, son royaume imaginaire à lui. La vie réelle a été de tout temps une matière abondante pour l'art comique; et quoique la poésie se soit souvent servie en ce but de figures fictives et d'une forme que la réalité ne connaît pas, elle vise cependant toujours, par ces figures mêmes, des phénomènes, des situations, des hommes et des catégories d'hommes qui sont réels. On n'invente pas ce qui est mal et ce qui est faux : l'in-

vention s'applique seulement à les mettre au jour dans toute leur vérité.

Un des moyens principaux de l'art comique est l'esprit de saillie dont nous croyons bien définir la vraie nature en disant qu'il consiste à découvrir le faux d'une manière inattendue, à montrer avec la rapidité de l'éclair le mal et la sottise, en y laissant tomber inopinément un rayon d'intelligence. Sur ce qui est réellement sain, sublime et beau, la plaisanterie n'a aucune prise, car elle ravale toujours plus ou moins l'objet qu'elle touche. D'autre part, l'esprit a besoin lui aussi d'être placé à un point de vue plus élevé, plus parfait, d'où il puisse lancer ses traits, s'il veut dignement s'acquitter de sa tâche. L'esprit même le plus vulgaire des hommes, celui qui prend pour objet de petits travers et de petits défauts de la vie sociale, cet esprit inférieur lui-même a besoin de se sentir en possession d'une certaine supériorité qui lui serve de base, ne fût-ce que la supériorité de la sagesse pratique ou de l'élégance sociale. Plus un travers est caché et plus il s'entoure de l'apparence du juste et du bien, plus il est comique dès qu'il se trouve soudain pénétré et dévoilé. C'est qu'alors le vrai et le bien s'affirment et s'accusent avec plus de netteté à côté même du faux et du mal[1].

[1] Cf. les observations contraires dans le compte rendu de cet ouvrage de Th. Bergk (*Deutsche Jahrbücher*, 1842, p. 270, 272, 274) qui rappelle Périclès et Socrate, à tort cependant, ainsi que nous essayerons de le prouver dans une note de l'appendice. Voy. aussi H. Hettner (*das moderne Drama*, Brunswick, 1852,

Ces observations esthétiques qui sont en dehors du but de ce travail ne trouvent leur place ici que parce qu'elles doivent servir à appeler l'attention sur l'intime connexité et la correspondance réciproque de la poésie tragique et de la poésie comique. Rentrons dans le domaine de l'histoire, nous y verrons l'élément comique entrer dans la poésie populaire, tantôt dans l'épopée héroïque elle-même, où il ne peut évidemment trouver qu'une place restreinte[1], tantôt d'une façon indépendante et dans un genre à part, comme celui du *Margitès*. La poésie lyrique, prise dans son sens le plus étendu, a produit dans les ïambes d'Archiloque des chefs-d'œuvre de raillerie et de moquerie passionnées, et ces poëmes ont exercé la plus grande influence sur la forme et le fond de la comédie dramatique. Toutefois, ce n'est que dans cette comédie dramatique que la raillerie et l'esprit ont revêtu ces formes grandioses, qu'ils ont acquis cette liberté illimitée, cet essor, on peut bien le dire, enthousiaste, dans la peinture de la vulgarité et du mal

p. 146, et suiv.), et K. Hillebrand (*Des conditions de la bonne comédie*. Paris, 1863, p. 35 à 50). K. H.

[1] Tels que l'épisode de Thersite et toute la scène comique d'Agamemnon trompeur et trompé, qui appartiennent à la partie préparatoire de l'*Iliade*. L'*Odyssée* a plutôt des éléments du drame satyrique (comme dans le personnage de Polyphème) que de la vraie comédie. Le drame satyrique met une humanité grossière, sensuelle, à moitié animale, en contact avec ce qui est tragique; il ne met pas les travers humains, mais le manque de véritable humanité en opposition avec les sublimes figures des héros; le comique, au contraire, a affaire aux défauts de l'humanité civilisée. Sur la veine comique d'Hésiode, v. plus haut, chap. XI; sur le *Margitès*, ibid.

qui se présente aussitôt à l'esprit de tout ami de l'antiquité en entendant prononcer le nom d'Aristophane. Le génie attique, dans cette période fortunée, où la plénitude et la force des idées nationales, la chaleur des nobles passions s'unissaient encore à cette observation intelligente, fine, pénétrante de la vie qui distingua toujours les Athéniens parmi les Grecs, le génie attique avait trouvé ici la forme qui lui permettait non-seulement de dévoiler le mal et la sottise des individus, mais encore de les attaquer et de les battre en bloc, de les poursuivre jusque dans les ateliers secrets des fausses tendances du temps.

Ce fut encore le culte de Bacchus qui rendit possible la création de ces formes grandioses. Grâce à lui, l'imagination acquit cet essor audacieux par lequel nous avons déjà expliqué plus haut la naissance du drame en général. Plus la comédie attique est proche de ses origines, plus elle a de cette singulière ivresse intellectuelle qui, chez les Grecs, se manifeste dans tout ce qui se rattache à Dionysos dans la danse et le chant comme dans le mime et la plastique. L'allégresse et la licence des fêtes bachiques donnaient à tous les mouvements de la comédie une certaine hardiesse grotesque, quelque chose de grandiose dans son genre, qui élevait même ce qu'il y avait de vulgaire dans les tableaux, dans une région toute poétique. Cette gaieté folâtre de la fête affranchissait en même temps et complétement la comédie des lois de la décence et de la dignité, encore très-sévèrement observées à cette époque. « Loin de ces

orgies, s'écrie Aristophane, quiconque n'est pas initié aux mystères bachiques de Cratinos, mangeur de taureaux[1]. » Le grand comique appelle ainsi son prédécesseur en le comparant, par l'épithète qu'il lui donne, à Bacchus lui-même. Un écrivain postérieur[2] envisage toute la comédie comme un produit de l'ivresse, de l'étourdissement de l'esprit et de la licence des fêtes nocturnes de Dionysos. Quoique ce jugement méconnaisse le sérieux amer et impitoyable qui est si souvent au fond de la plaisanterie audacieuse et effrénée, il explique cependant comment la comédie pouvait renverser et fouler aux pieds toutes les limites de la décence habituelle et des égards sociaux. On considérait tout cela comme la folle farce d'une sorte de carnaval antique : le temps de la licence et de l'ivresse générale passé, on secouait le souvenir de tout ce qu'on y avait vu et appris, à moins toutefois que le sérieux que le poëte comique savait cacher sous ces grelots, n'eût laissé un aiguillon dans le cœur des auditeurs intelligents[3].

La comédie ne se rattachait évidemment pas, dans le culte si varié de Dionysos, au côté qui avait donné naissance à la tragédie. Nous avons vu que la tragédie avait

[1] *Grenouilles*, v. 356.

[2] Eunape (*Vitæ sophist. Ædes*, p. 32, ed. Boissön.), qui explique de la sorte le portrait de Socrate dans les *Nuées*. Pendant le concours comique même on banquetait et buvait : on versait même du vin aux chœurs qui entraient et sortaient. Philochore, dans Athénée, XI, p. 464 et suiv.

[3] Les σοφοί, qu'on oppose aux γελῶντες. Aristophane, *Ecclesiazuses*, 1155.

son point de départ dans les Lénéennes, la fête d'hiver de Bacchus, qui éveillait et entretenait une sympathie enthousiaste avec les souffrances apparentes de la divinité naturelle; la comédie se rattache, d'après la tradition générale, aux petites Dionysiaques ou Dionysiaques champêtres (τὰ μικρὰ, τὰ κατ' ἀγρούς Διονύσια), fête finale de la récolte du vin, où l'allégresse joyeuse, inspirée par la richesse inépuisable de la nature, se manifestait par toutes sortes de folâtreries. Une des parties principales de ces fêtes était le *comos* ou festin, qu'il faut naturellement se représenter comme beaucoup moins ordonné et solennel que le comos pendant lequel on chantait les épinicies de Pindare (ch. xv). Il était excessivement animé et bruyant, et se composait de buveries sans fin, de chants tapageurs et de danses voisines de l'ivresse. D'après des documents athéniens qui joignent directement au comos la comédie des Dionysiaques champêtres[1], on ne saurait douter que le nom de comédie signifiait *chant de comos*, quoique d'autres, dès l'antiquité, l'interprétaient comme *chant de village*[2], ce qui serait assez satisfaisant, sous le rapport des faits historiques, quoique ce soit évidemment une erreur.

[1] V. les citations du chap. xxi. Ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοί. On décrite ainsi la célébration des grandes Dionysiaques ou Dionysiaques urbaines; mais le point de départ est évidemment dans les Dionysiaques champêtres.

[2] De κώμη. C'est sur cette étymologie que les Péloponnésiens, d'après Aristote (*Poétique*, c. iii) fondaient leur prétention d'avoir inventé la comédie, parce que les villages s'appelaient chez eux κῶμαι et non δῆμοι, comme dans l'Attique.

Au comos bachique, qui de festin bruyant dégénérait en promenades désordonnées, se rattachait, dès les temps les plus reculés, un usage qui tout d'abord donna naissance à la comédie. Ce cortége en désordre portait en triomphe le symbole de la force génératrice de la nature, en chantant quelque chanson gaie et enthousiaste en honneur du dieu qui est en possession de cette force de la nature, de Bacchus lui-même ou d'un de ses compagnons et amis. Les chants *phallophoriques* ou *ithyphalliques* étaient en usage dans diverses contrées de la Grèce, et les anciens donnent toutes sortes de détails sur les vêtements bigarrés, les masques, ou les grosses couronnes de fleurs dont on se couvrait le visage, sur les promenades enfin et les chants de ces chanteurs du comos[2]. Aristophane peint cette coutume attique d'une façon très-vivante dans les *Acharniens*. L'honnête Dicéopolis y célèbre les Dionysiaques champêtres, jouissant seul, au milieu de la guerre générale, d'une profonde paix sur ses biens héréditaires ; il vient d'accomplir le sacrifice en compagnie de ses valets, en faisant porter la corbeille à sa fille qui remplit le rôle de *canéphore*, en ordonnant aux esclaves d'agiter derrière elle le *phallos* et en entonnant lui-même, pendant que sa femme doit, du haut du toit, assister à la procession, la chanson phallique : « O Phalès, camarade de Bac-

[1] Athénée, XIV, p. 621, 622, et les lexicographes Hesychius et Suidas, dans plusieurs articles qui s'y rapportent. Les *phallophores*, *ithyphalles*, *antocabdaloi*, les *iambistæ* sont divers genres de ces bouffons.

chus, compagnon de table, rôdeur de nuit, » le tout avec ce singulier mélange de licence et de gravité dévote qui n'était possible que dans ces religions naturelles de l'antiquité.

Or une chose essentielle du rite de ces fêtes de Bacchus, c'était que, une fois les vers chantés qui saluaient le dieu comme le chef de tout le divertissement, la verve folâtre des joyeux compagnons du cortége cherchait son plastron dans la personne du premier venu qui se trouvait sous leurs mains, et versait sur la foule naïve qui les regardait faire, un torrent inépuisable de bons mots et de plaisanteries dont la fête elle-même justifiait la hardiesse. Quand, à Sicyone, les phallophores s'étaient réunis au théâtre en vêtements bariolés, et dès qu'ils avaient salué Bacchus par un chant, ils accouraient vers les spectateurs, et raillaient qui bon leur semblait. Ces railleries se rattachaient étroitement au chant bachique, elles en faisaient presque une partie essentielle. On le voit bien et distinctement par le chœur des *Grenouilles* d'Aristophane. Ce chœur, d'après la fiction du poëte, se compose d'initiés des mystères d'Éleusis, qui célèbrent le mystique Dionysos-Iacchos comme l'auteur de toute gaieté et comme le guide qui conduit à une vie bienheureuse aux Enfers. Or cet Iacchos, puisqu'il est le même que Dionysos, est en même temps le dieu de la comédie, et les plaisanteries qui convenaient aux initiés des mystères pour exprimer leur délivrance de tous les chagrins de la vie, convenaient aussi aux Dionysiaques champêtres et avaient pris, dans

la comédie, leur essor le plus sublime et le plus audacieux. Voilà ce qui donne au poëte le droit de traiter le chœur des initiés comme un simple masque du chœur comique, de lui prêter des paroles et des chants, et en général une conduite qui ne reviennent qu'au chœur comique[1]. Il est tout à fait dans le caractère de la comédie la plus ancienne, de la comédie primitive, que le chœur, après avoir, à plusieurs reprises, célébré dans de beaux chants Déméter et Iacchos, le dieu qui lui permet de danser et de folâtrer impunément, commence aussitôt, sans motif aucun, à exercer sa verve railleuse sur le premier individu venu : « Vous convient-il, c'est ainsi qu'il continue, que nous nous moquions ensemble d'Archédème, etc.[2] ? »

Cette comédie lyrique primitive, qui ne diffère pas trop, et pour l'origine et pour la forme, des ïambes d'Archiloque, peut avoir été chantée dans bien des contrées de la Grèce, comme elle se maintint encore, en beaucoup d'endroits, même après le développement de la comédie dramatique[3]. Des phases de cette

[1] Cf. plus loin, chap. XXVIII.

[2] Si Aristote (*Poétique*, 4) dit que la comédie avait eu son origine ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὰ φαλλικὰ, il pense évidemment aussi à ces plaisanteries improvisées que lançait probablement de préférence le chantre du chant phallique.

[3] L'existence d'une comédie et d'une tragédie lyriques, à côté de la comédie et de la tragédie dramatiques, a été surtout inférée de nos jours dès inscriptions béotiennes (*Corp. inscr. græc.*, n. 1584). D'autres l'ont vivement contestée ; mais laissant même complétement de côté l'interprétation des inscriptions béotiennes, il résulte déjà d'Aristote (*Poét.*, 4) τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει

transformation en comédie dramatique, on ne peut s'en faire une idée que par la forme de ce drame lui-même, qui conserva toujours beaucoup de son caractère primitif, et peut-être encore par l'analogie de la tragédie; car les anciens eux-mêmes manquaient presque complétement de traditions et de données exactes sur ces progrès. Aristote dit que la comédie ne reçut que fort tard son chœur officiel de la part de l'archonte agissant au nom de l'État. Jusque-là les chœurs de la comédie avaient été volontaires[1].

Les Icariens, habitants d'un village attique qui, selon la tradition, avait le premier accueilli Bacchus dans ces contrées, et qui célébrait sans doute avec un zèle tout particulier ses Dionysiaques champêtres, se vantaient d'avoir inventé la comédie. Susarion, disait-on, y avait le premier lutté pour le prix d'une corbeille de figues et d'un cruchon de vin, avec un chœur d'Icariens lesquels se barbouillaient le visage de lie, ce qui leur valut le nom de *trygodes* ou chanteurs à la lie. Une

νομιζόμενα, que ces chants qui donnèrent naissance à la comédie duraient encore de son temps, et nous savons d'ailleurs que, à l'époque même des orateurs, on dansait encore des ἰθύφαλλοι sur l'orchestre d'Athènes. V. Hypéride, chez Harpocration, au mot Ἰθύφαλλοι. A ce genre appartiennent évidemment aussi les comédies d'Anthéas, le Lindien, d'après l'expression même dont se sert Athénée (X, p. 445): « Il composa des comédies et beaucoup d'autres choses sous forme de poésies, qu'il chantait à ses compagnons du cortége qui portaient avec lui le phallus. » Cf. *Comment. de reliq. comoed. Attic.* scrips. Th. Bergk, Lips., 1838, p. 272.

[1] Aristote, *Poétique*, 5. Cf. plus haut, chap. XXIII.

note fort digne de remarque nous apprend que ce Susarion n'était point de l'Attique : c'était un Mégarien de Tripodisque[1]. Toutes sortes de traditions et d'allusions des anciens confirment d'ailleurs ce renseignement ; car toutes donnent à entendre que les Doriens de Mégare se distinguaient par une disposition particulière au rire et à la raillerie et qu'ils produisaient toutes sortes de farces et de parodies pleines de gaieté joviale et de verve populaire. Si l'on ajoute que le célèbre comique sicilien Épicharme demeurait dans une colonie mégarienne de Sicile avant de s'établir à Syracuse, et que, d'après Aristote, ces colons de Mégare s'attribuaient, aussi bien que les voisins de l'Attique, l'invention de la comédie, il faut bien admettre que l'esprit de cette petite peuplade dorienne recélait des étincelles qui n'avaient qu'à tomber sur les intelligences singulièrement éveillées des autres tribus doriennes et de la foule attique pour les embraser aussitôt et pour y développer rapidement le talent comique.

Ce Susarion est cependant une figure très-isolée dans l'Attique. On disait qu'il avait eu son apogée vers la 50e olymp., c'est-à-dire au temps de Solon et bien avant Thespis[2], et il se passe un grand nombre d'années sans qu'on entende plus parler d'autres poëtes importants qui aient développé la comédie. Cela n'étonnera point, pour peu qu'on se souvienne que la longue tyrannie de

[1] Les *Doriens*, d'Otf. Müller, vol. II. p. 343 (2e édit.).
[2] *Marmor. Parium*, ep. 39.

Pisistrate et de ses fils séparent ce temps de l'âge suivant, et que ces monarques ne pouvaient guère souffrir, dans l'intérêt de leur sécurité et de leur autorité que le chœur comique, fût-ce même sous le masque de l'ivresse et de la folie bachiques, les raillât devant toute la population d'Athènes. La comédie dans l'esprit des Athéniens d'alors ne pouvait grandir que dans l'atmosphère de la liberté et de l'égalité républicaines. Voilà pourquoi la comédie resta si longtemps le jeu obscur de campagnards en gaieté, jeu dont aucun archonte ne s'occupait, dont aucun auteur ne réclamait la paternité. C'est cependant dans cette obscurité modeste qu'elle fit ses progrès les plus rapides, et qu'elle développa complétement sa forme dramatique.

Les poëtes de quelque renom la reçurent donc déjà dans une forme déterminée[1]. Ces poëtes furent Chionidès qu'Aristote cite comme le premier auteur de la comédie attique, sans tenir compte de Myllos et de quelques autres comiques qui n'avaient pas laissé d'ouvrages écrits. Une autre notice, digne de créance, rapporte de ce Chionidès qu'il commença à donner des pièces huit ans avant la guerre des Perses (ol. 73[e], 1, 488)[2]. A lui succède Magnès, également natif de ce démos d'Icarie, tant aimé de Bacchus, et qui amusa longtemps le peuple

[1] Aristote, *Poét.*, 5. Ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται.

[2] Suidas, au mot Χιωνίδης. D'après cela, Aristote, *Poétique*, 3 (ou, suivant Fr. Ritter, un interpolateur postérieur) doit être dans l'erreur en plaçant Chionidès beaucoup plus tard qu'Épicharme.

athénien par ses inventions joyeuses et variées. Ecphantide appartient au même âge de la comédie. Son genre se rapprochait tellement de la farce mégarienne, qu'il crut devoir mettre le public en garde, et que, dans une de ses pièces, il faisait observer expressément « qu'il ne donnait pas le chant de la comédie mégarienne, parce qu'il avait eu honte de rendre son drame trop mégarien[1]. »

A la seconde période de la comédie appartiennent des poëtes qui fleurirent dans les dernières années avant la guerre du Péloponnèse ou pendant cette guerre. Cratinos mourut dans l'ol. 89e, 2 (423) à un âge très-avancé. Il paraît n'avoir pas été beaucoup plus jeune qu'Eschyle, dont il occupe à peu près le rang parmi les poëtes comiques. Toutes les données que nous avons sur ses poëmes dramatiques, concernent cependant les dernières années de sa vie; et tout ce qu'on peut dire de lui, c'est qu'il ne craignait pas d'attaquer dans ses comédies Périclès au faîte de son autorité et de sa puissance[2]. Cratès s'éleva du rang d'acteur dans les pièces de Cratinos, à la hauteur d'un poëte estimé; carrière commune à plusieurs comiques de l'antiquité. Téléclidès aussi et Hermippos appartiennent aux poëtes du temps de Péri-

[1] . . . . Μεγαρικῆς
Κωμωδία ᾆσμ' οὐ δίειμ' ᾐσχυνόμην
Τὸ δρᾶμα Μεγαρικὸν ποιεῖν,

d'après l'arrangement certainement juste de ce fragment (chez Aspasios, sur l'*Ethique à Nicomède* d'Aristote, IV, 2), par Meineke, *Histor. crit. comic. græc.*, p. 22.

[2] Ainsi que le montrent les fragments qui concernent les longs murs et l'Odéon.

clès. Eupolis ne commença à donner des comédies qu'après l'ouverture de la guerre du Péloponnèse, ol. 87e, 3 (429), et sa carrière se termina à peu près en même temps que cette guerre. Aristophane débuta dans l'ol. 88e, 1 (427) sous des noms empruntés, et trois ans plus tard seulement sous son propre nom. Il composa des comédies jusqu'à l'ol. 97e (388). Parmi les contemporains de ces grands comiques, il faut remarquer encore Phrynichos, à partir de l'ol. 87e, 3 (429) ; Platon, de l'ol. 88e, 1 (427) à l'ol. 91e, 1 (391) ou plus longtemps encore ; Phérécratès, également pendant la guerre du Péloponnèse ; Amipsias, rival assez heureux d'Aristophane ; Leucon, qui combattit souvent le grand comique. Dioclès, Philyllios, Sannyrion, Strattis, Théopompe, qui fleurissent à la fin de la guerre du Péloponnèse ou peu après, forment déjà la transition à la comédie moyenne des Athéniens[1].

Nous nous bornons provisoirement à cet aperçu chronologique des comiques du temps ; car le caractère de ces poëtes qui nous importe surtout, ou ne peut absolument plus être défini, ou ne le peut être convenablement qu'après une connaissance plus complète d'Aristophane, et en ayant égard aux créations de ce poëte.

[1] D'après les recherches de Meineke (*Hist. crit. com. græc.*) Callias, qui vécut avant Strattis, était également comique. Sa γραμματικὴ τραγωδία n'était certainement pas une tragédie sérieuse, mais une plaisanterie dont il est cependant difficile de deviner l'intention et le motif. Les grammairiens anciens ne peuvent avoir soutenu qu'en plaisantant que Sophocle et Euripide avaient, dans quelque pièce, imité cette γραμματικὴ τραγωδία. (Cf. Welcker, *Kl. Schriften*, Bonn, 1844, B. I, p. 372 et suiv. E. M.)

Nous reviendrons donc, après avoir étudié la comédie d'Aristophane, à Cratinos, Eupolis et quelques autres pour en comparer diverses pièces avec celles du maître ; disons cependant, dès à présent, qu'il est bien plus difficile de se faire une idée d'une comédie perdue, d'après le titre et quelques fragments, que d'une tragédie dans les mêmes conditions. Dans celle-ci le terrain mythique est donné ; c'est une base solide à laquelle devait se conformer l'édifice qu'il s'agissait de rétablir. La comédie rattache, par les transitions les plus audacieuses du génie, les choses les plus éloignées et les plus différentes en apparence, avec une licence telle qu'il est impossible de faire après elle ces mêmes bonds de pensée en s'aidant péniblement d'un petit nombre de traces que le hasard nous a conservées.

Toutefois, comme nous avons essayé de nous faire une idée de la tragédie avant d'aborder les œuvres des trois grands poëtes, il sera nécessaire de connaître la comédie avant d'étudier les créations d'Aristophane ; il faudra que nous ayons nettement et distinctement devant les yeux les formes techniques, le cadre où le poëte avait à verser ses idées et ses fictions. Ces formes sont en partie les mêmes que celles du drame tragique, elles sont communes à l'un et à l'autre, de même que le local, avec son arrangement fixe, était commun à tous les deux ; en partie elles appartiennent en propre à la comédie et tiennent étroitement à l'origine et au développement du genre.

Ce qui est commun, pour commencer par le local,

c'est la forme de la scène et de l'orchestre, de même que leur signification, en général du moins. La scène (proscénium) n'y est pas non plus l'intérieur d'une maison, mais un espace libre et ouvert au fond duquel, sur le mur de la *skéné*, on aperçoit des édifices publics et particuliers. Il semblait si impossible aux anciens de considérer la scène comme chambre d'une maison, que même la nouvelle comédie attique, bien qu'elle n'ait point du tout affaire à la vie publique, est obligée, en vue de la représentation (nous l'avons déjà dit plus haut, au chap. XXII), de rendre publiques les scènes de la vie privée qu'elle représente. Elle s'efforce de le faire de la façon la plus naturelle, afin de pouvoir placer toutes les conversations et toutes les rencontres dans la rue et devant la porte des maisons. Ce point offrait beaucoup moins de difficultés à la comédie ancienne, dont le caractère est en grande partie politique. Là où il faut absolument représenter l'intérieur d'une chambre, on se sert ici encore de l'appareil de l'encyclème.

Également commun aux deux genres est le nombre déterminé d'acteurs qui devaient jouer tous les rôles. Cratinos, d'après une notice qui, à la vérité, ne mérite pas qu'on y ajoute une foi absolue[1], l'aurait porté à trois : et les scènes de la plupart des pièces d'Aristophane se laissent parfaitement distribuer entre trois acteurs, comme dans Sophocle et Euripide. Toutefois, dans la comédie le changement de rôle est bien plus fréquent et

[1] Anonyme, *De comœdia*, p. XXXII, Cf. Aristote, *Poétique*. 5.

plus varié, à cause de la quantité de personnages secondaires. Ainsi, dans les *Acharniens*, pendant que le premier acteur joue le rôle de Dicéopolis, le deuxième et le troisième sont obligés de représenter tour à tour le héraut et Amphithéos, l'ambassadeur et Pseudartabas, la femme et la fille de Dicéopolis, Euripide et Céphisophon, le Mégarien et le Sycophante, le Béotien enfin et Nicarque[1]. Dans d'autres pièces, cependant, Aristophane semble avoir eu, comme Sophocle dans l'*Œdipe à Colone*, recours à un quatrième acteur. Les *Guêpes*, entre autres, ne se laissent guère jouer autrement[2].

L'usage des masques et d'un costume varié et très-apparent était également commun à la comédie et à la tragédie, quoique la forme des uns et des autres soit bien différente. D'après les allusions d'Aristophane, car nous n'avons point de renseignements précis, ses acteurs comiques doivent avoir eu peu de ressemblance avec les histrions de la comédie nouvelle, de Plaute et de Térence. De ceux-ci nous savons, grâce à des peintures précieuses et très-instructives de vieux manuscrits, qu'ils portaient, à tout prendre, le costume de la vie ordinaire, et que leurs tuniques et leur *pallium* convenaient complétement par leur coupe et par la manière

[1] Les petites filles qu'on vend pour des cochons de lait sont sans doute des poupées : leur κοΐ, κοΐ, et tous les autres bruits qu'elles proféraient étaient probablement produits derrière la scène même comme *parascénion*.

[2] Dans les *Guêpes*, Philocléon, Bdélycléon, et les deux esclaves Xanthias et Sosias sont souvent réunis sur la scène, parlant tous les quatre.

dont ils étaient portés aux personnages de la vie réelle qu'ils représentaient. Le costume des comédiens d'Aristophane, au contraire, doit avoir eu plus de ressemblance avec celui des bouffons de tréteaux qu'on trouve assez souvent sur des vases de la Grande Grèce : veste et pantalons collants, rayés de diverses couleurs, et rappelant beaucoup ceux de l'arlequin moderne : de grosses panses et autres enlaidissements et accessoires d'une indécence et d'une insolence intentionnelles : toute la figure grotesque à peine voilée par un petit mantelet tout au plus : des masques enfin à traits marqués, et exagérés jusqu'à la caricature, quoiqu'il fût facile d'y reconnaître le personnage réel, si on en voulait porter sur la scène. On sait qu'Aristophane eut de la difficulté à décider les fabricants de masques[1] à lui faire, pour la représentation des *Chevaliers*, le visage de Cléon, le démagogue que tout le monde redoutait. C'est surtout le costume du chœur dans la comédie d'Aristophane qui avait un caractère fantastique et bizarre. On ne doit cependant pas se représenter ces chœurs d'oiseaux, de guêpes, de nuées, etc., comme composés de véritables figures d'oiseaux, de guêpes, etc. De nombreuses allusions du poëte permettent de supposer que c'étaient plutôt des composés de figures humaines et de corps d'animaux[2] dans lesquels le poëte s'appliquait à faire bien ressortir telle partie du masque

[1] Σκευοποιοί.

[2] Quelque chose d'analogue aux Αἶνοι à têtes d'animaux (les fables d'Ésope) dans un tableau décrit par Philostrate (*Imagin.*, I, 3).

choisi qui lui importait le plus. Dans les guêpes, par exemple, qui représentaient la foule des juges athéniens, l'aiguillon était la chose principale; car il signifiait le style avec lequel les juges inscrivaient leur vote sur une tablette cirée. On voyait donc ces juges-guêpes s'agiter en bourdonnant et murmurant, et tantôt allonger, tantôt retirer une longue lance qu'ils avaient attachée à leur corps comme un gigantesque aiguillon. La poésie ancienne, par son symbolisme plastique, se prêtait beaucoup à produire cet effet comique, par la seule vue du chœur et de ses mouvements. C'est ainsi que, dans une des pièces d'Aristophane (le Γῆρας) les vieillards entraient, couverts, en signe de leur âge, d'une peau de serpent, qui s'appelait également γῆρας, et qu'ils secouaient soudain, pour s'agiter tout à coup et pour se démener en folâtrant avec une licence excessive.

Ce que la comédie avait en propre, c'était surtout l'organisation, les mouvements et les chants du chœur. Le nombre des personnes qui composaient le chœur comique était, d'après des renseignements qui concordent, de vingt-quatre. On avait évidemment divisé par moitié le chœur complet d'une tétralogie tragique qui était de quarante-huit personnes, et la comédie conservait toute cette moitié, tandis que chaque pièce d'une tétralogie, ainsi que nous l'avons dit, n'avait qu'un chœur de douze personnes. La comédie, quoique moins généreusement traitée que la tragédie à bien des égards, avait donc sur elle l'avantage d'un chœur plus considé-

rable, avantage qui résultait de ce qu'on la donnait isolément, et non comme partie d'une tétralogie. De là aussi la fécondité beaucoup moins grande des poëtes comiques, comparés aux tragiques[1]. Le chœur, quand il paraît en ordre régulier, fait une entrée par rangs de six personnes, en chantant la *parodos*, qui n'a cependant jamais l'étendue et la forme savante de celle de la plupart des tragédies. Moins considérables encore sont les *stasima*, que le chœur chantait à la fin des scènes, pendant le changement de costume des acteurs. Dans la comédie ils ne servent qu'à limiter et à définir les différentes scènes, et ne se proposent nullement, comme ceux de la tragédie, de permettre un recueillement de la pensée et un apaisement de l'émotion. Ce qui manque ainsi de chants du chœur à la comédie, elle le remplace d'une façon qui lui est propre, par la *parabase*[2].

La parabase, qui formait une marche du chœur au milieu de la comédie, est évidemment sortie de ces cortéges phalliques qui avaient été l'origine de tout le drame : elle est l'élément primitif de la comédie, développée et devenue œuvre d'art. Le chœur qui, jusqu'au moment de la parabase, a eu sa position entre la scène et la thymélé, le visage tourné vers la scène, fait

[1] On comptait, dans la longue carrière d'Aristophane, cinquante-quatre pièces, dont quatre non authentiques, pas même la moitié de celle de Sophocle. (Dindorf (*Aristoph. fragm.*, p. 3-10) en considère quarante-quatre comme authentiques; Bergk (*Aristoph. fragm.* Berol., 1840, p. 10-14) quarante-trois seulement. E. M.)

[2] Cf. C. Kock, *de Parabasi antiquæ comœd. interludio*, Anclam, 1856. E. M.

un mouvement et passe en rangs le long du théâtre, dans le sens le plus étroit du mot, c'est-à-dire devant les bancs des spectateurs. Telle est la vraie parabase, accompagné d'un chant qui consiste généralement en tétramètres anapestiques, parfois aussi en autres vers longs. Elle commence par une petite chanson d'ouverture en anapestes ou en trochées, que l'on appelle *commation*, et elle finit par un système très-étendu d'anapestes que l'on appelait, à cause de sa longueur qui épuisait l'haleine, le *pnigos*, quelquefois aussi le *macron*. Dans cette parabase le poëte fait parler le chœur de ses propres affaires poétiques, de l'intention de ses ouvrages, des mérites qu'il a acquis envers l'État, de ses rapports avec ses rivaux, etc. Vient ensuite, si la parabase, dans le sens le plus étendu du mot, est complète, une seconde partie qui constitue la chose principale, et dont les anapestes ne forment que la marche d'introduction. Le chœur chante un poëme lyrique, la plupart du temps un chant de louange adressé à quelque dieu, et débite ensuite en vers trochaïques, qui sont généralement au nombre de seize, quelque grief plaisant, des reproches à la ville, une saillie spirituelle contre le peuple, toutes choses qui ont un rapport plus ou moins éloigné avec le thème de la pièce entière. On l'appelle l'*épirrhème*, c'est-à-dire ce qui est dit en sus. Les deux parties, la strophe lyrique et l'épirrhème se répètent à la manière des antistrophes. Le morceau lyrique et son antistrophe sont évidemment nés du vieux *mélos phallicon*, tandis que l'épirrhème et l'antépirrhème

ne sont autres que les plaisanteries proférées autrefois par le chœur ambulant contre le premier venu des passants. Il était naturel, dès que la parabase devint comme le centre de la comédie, que, à la place de ces railleries contre des individus, on mît une pensée plus importante, intéressante pour la ville entière, tandis que les moqueries contre tel ou tel spectateur pouvaient toujours, conformément à la nature primitive de la comédie, être placées dans la bouche du chœur, à n'importe quel endroit de la pièce et sans égard aucun au sujet ou à la cohérence de cette pièce[1].

La parabase ne peut évidemment avoir lieu que dans une pause principale; car elle interrompt complétement l'action du drame comique. Aristophane aime à la placer là où l'action, après toutes sortes d'arrêts et de retards, est arrivée au point où le fait principal va se produire, où il va se décider si le but poursuivi est atteint ou non. Cependant, avec la grande liberté que la comédie s'arroge dans l'emploi de toutes ses formes, elle peut aussi diviser en deux la parabase, en séparant la partie principale de la marche anapestique du chœur[2], ou bien

[1] On trouve de ces sorties dans les *Acharniens* (1143-1174), dans les *Guêpes* (1265-1291), dans les *Oiseaux* (1470-1493, 1553-1565, 1694-1705). Il ne faut pas se donner la peine de chercher un rapport entre ces vers et le reste de la pièce. Dans le fait il n'en existe point. La moindre réminiscence passagère suffit pour motiver de telles sorties.

[2] Dans la *Paix*, par exemple, et les *Grenouilles*, où la première moitié de la parabase est fondue avec la *parodos* et la chanson d'Iacchos dont il a été question plus haut. Comme, dans les *Grenouilles*,

faire succéder à la première parabase une seconde, sans la marche anapestique cependant, afin d'indiquer un second point critique de l'action[1]. La parabase enfin peut manquer complétement. C'est ainsi qu'Aristophane a complétement supprimé cette apostrophe au public dans sa *Lysistratè*, où un double chœur de femmes et de vieillards débite tant de chansons originales d'une exécution ingénieuse[2].

Pour caractériser la danse du chœur comique il suffit de dire que c'était le *cordax*, genre de danse que nul Athénien, à moins d'être sous le masque et d'avoir bu, n'aurait pu exécuter sans s'attirer la réputation d'une insolence et d'une impudence excessives[3]. Aussi Aristophane se vante-t-il, dans ses *Nuées*, qui, malgré toutes les scènes burlesques, prétendent cependant à un comique plus noble que celui des autres pièces, de n'y pas laisser danser le cordax, et d'avoir supprimé certaines inconvenances de costume[4]. On voit par tout cela que la comédie, par sa forme extérieure, avait tous les carac-

Iacchos est déjà chanté dans ce premier morceau, les strophes lyriques du second morceau (v. 675 et suiv.) ne contiennent plus d'évocations de divinités, ni rien d'analogue, et sont remplies par contre de plaisanteries à l'adresse de Cléophon et de Climène, les démagogues. Nous trouvons la même déviation de la règle, et motivée, par la même raison, dans la seconde parabase des *Chevaliers*.

[1] Comme dans les *Chevaliers*.

[2] Dans les *Ecclesiazuses* et le *Plutos*, la parabase manque pour des raisons indiquées au chap. XXVIII.

[3] Théophraste, *Caract.*, 6. Cf. Casaubon.

[4] Aristophane, *Nuées*, 587 et suiv.

tères de la farce, où l'expansion de la nature sensuelle et presque bestiale de l'homme n'était pas seulement permise, où elle était une règle et une loi. Il n'en faut que plus admirer l'esprit élevé, la dignité morale que les grands comiques surent inspirer à ce jeu folâtre, sans en détruire le caractère fondamental. Il y a plus : lorsqu'on compare à cette comédie ancienne la forme plus récente de la moyenne comédie et de la nouvelle qui nous est mieux connue et qui, sous un extérieur beaucoup plus décent, prêche une morale bien autrement relâchée, lorsqu'on songe en même temps à certains phénomènes de la littérature moderne, on est presque tenté de croire que ce comique grossier qui ne voile rien et qui, dans la représentation du vulgaire, reste vulgaire et bestial, convient mieux et est plus utile à un âge qui prend au sérieux la morale et la religion, que ce comique prétendu plus délicat, qui gaze tout, et ne découvre partout que le ridicule du mal, nulle part l'horreur qu'il devrait inspirer[1].

Pour revenir au cordax et pour y rattacher une observation sur la structure rhythmique de la comédie, des passages d'auteurs anciens nous apprennent que la mesure trochaïque eut également ce nom de cordax[2], sans doute parce que, en se livrant aux danses de ce genre, on

[1] Si Plutarque, dans sa comparaison de Ménandre et d'Aristophane qui nous a été conservée en extrait, porte un jugement diamétralement opposé, cela prouve seulement combien les anciens de la décadence oubliaient le fond pour la forme.

[2] Aristote, dans Quintilien, IX, 4; Cicero, *Orat.*, 57.

chantait généralement des vers trochaïques. Cette mesure, cultivée par les anciens ïambographes à côté de l'ïambe, avait quelque chose de vif et d'agité; mais il lui manquait le caractère énergique et hardi de l'ïambe. Elle s'appropriait surtout à des danses joyeuses[1]. Les tétramètres trochaïques eux-mêmes, qui n'étaient cependant plus une mesure lyrique, invitaient à des mouvements de danse[2]. La rhythmique de la comédie est évidemment fondée en grande partie sur la vieille poésie ïambique, seulement elle a été étendue et augmentée comme l'a été celle des lyriques éoliens et doriens dans la tragédie, surtout au moyen de l'allongement des vers, de manière à produire, en répétant plusieurs fois le même rhythme, ce qu'on appelait des systèmes. Les *asynartètes* en particulier reviennent exclusivement à la poésie ïambique et à la comédie : ce sont des rhythmes divers, dactyliques et trochaïques pour la plupart, lâchement unis entre eux, et que l'on peut regarder soit comme plusieurs vers, soit comme en formant un seul. Ici encore la comédie, malgré quelques inventions nouvelles, ne fait que continuer l'œuvre d'Archiloque[3].

[1] V. chap., XI, XXII.

[2] Aristoph., *Paix*, 324 et suiv.

[3] Nous ne renvoyons, pour plus de brièveté, qu'à Héphestion, ch. XV, p. 83 et suiv., éd. Gaisford, et à Terentianus, v. 2213 :

Aristophanis ingens micat sollertia,
Qui sæpe metris multiformibus novis
Archilochos arte est æmulatus musica.

Cf. plus haut, ch. VIII.

Il ne faut pas s'étonner que, malgré le caractère opposé de la tragédie et de la comédie, la forme générale du dialogue ait pu être la même dans l'une et dans l'autre, quand on songe que cet organe commun du discours dramatique, le trimètre ïambique, était susceptible d'être traité de la manière la plus variée, et qu'il fut employé par les comiques de la façon qui répondait le mieux à leurs intentions. On évitait les spondées en accumulant les brèves, et, en variant les césures, on donna au vers de la comédie un entrain et une mobilité extraordinaires. Le seul fait qu'on pouvait mêler des anapestes à tous les pieds, à l'exception du dernier, quoique cette mesure fût contraire à la forme primitive du trimètre, prouve qu'une récitation rapide et coulante traitait ici les longues et les brèves avec bien plus de liberté que la déclamation tragique. D'ailleurs la comédie se sert, à côté du trimètre, et pour distinguer divers styles ou tons du discours, d'une variété bien plus grande de mesures, qu'il faut toutes se représenter variées encore à l'infini par la nature du geste et du débit. On employait ainsi le tétramètre trochaïque, léger et comme dansant, le tétramètre ïambique, rempli de passion, le tétramètre anapestique enfin, qui se pavanait dans un pathétique plaisant, et dont s'était déjà servi Aristoxène de Sélinonte, vieux comique de Sicile, antérieur à Épicharme.

Dans toutes ces choses, la comédie n'est ni moins inventive, ni moins ingénieuse que la tragédie. Aristophane s'entend, dans ses rhythmes, à toucher tantôt la

corde de la folâtre gaieté, tantôt celle de la dignité la plus solennelle. Souvent il sait, tout en plaisantant, donner une sonorité si splendide à ses vers et à ses mots, qu'on est tenté de regretter qu'il ne l'ait pas fait sérieusement. Toujours on sent en même temps l'harmonie la plus belle entre la forme et la pensée, entre le ton du langage et le caractère des personnages. C'est ainsi que les vieilles têtes chaudes d'Acharniens, par exemple, expriment admirablement leur robuste vigueur et leur violente impétuosité par les mesures crétiques qui dominent dans les chants de chœur de la pièce où ils entrent en scène.

Qui oserait caractériser en peu de mots l'organe original que l'ancienne comédie attique se créa dans la langue et qui lui resta propre? Le fond en est bien formé par le langage coutumier des Athéniens. Le dialecte attique, tel qu'il était en usage, la comédie le parle non-seulement avec plus de pureté que tout autre genre de poésie, mais même avec plus de sincérité que la véritable prose attique[1]. Toutefois, ce langage du commerce journalier est un or-

[1] Nous rappelons ici le seul fait que les combinaisons de consonnes qui distinguent le dialecte attique de son dialecte maternel, l'ionien, ττ pour σσ et ῤῥ pour ρσ, se rencontrent partout chez Aristophane, et même déjà dans les fragments de Cratinos, tandis qu'on les rencontre aussi peu chez Thucydide que chez les tragiques. On dit cependant que Périclès se servit déjà à la tribune de ces formes non ioniennes. Eustathe sur l'*Iliade*, X, 385, p. 813. En général, d'ailleurs, la prose de Thucydide a, jusque dans les plus petites expressions et formes, beaucoup plus de gravité et d'onction épiques et ioniennes que la poésie d'Aristophane.

gane extrêmement souple et riche qui ne porte pas seulement en lui une abondance des locutions les plus énergiques, les plus frappantes, les plus gracieuses et les plus concises, mais qui peut aussi se conformer facilement aux divers genres de style et de langage, cultivés par la littérature, tels que les genres épique, lyrique, tragique, et se donner ainsi une couleur particulière[1]. Son plus grand charme lui vient sans contredit de son rapport parodique avec la tragédie. Souvent il suffisait d'un mot, d'un léger changement de forme, prononcés avec l'accent, propre à la tragédie, pour rappeler une scène pathétique et offrir un contraste risible.

CHAPITRE XXVIII

ARISTOPHANE

Aristophane, fils de Philippe, naquit à Athènes vers la 82e ol. (452)[2]. Nous saurions davantage des circon-

[1] Plutarque remarque avec beaucoup de raison (*Aristoph. et Menandri comp.*, 1) que la diction d'Aristophane contient tous les genres de style, depuis le tragique et le pathétique (ὄγκος) jusqu'à la bouffonnerie vulgaire (σπερμολογία καὶ φλυαρία); mais il a tort de prétendre qu'Aristophane prête cette manière de parler à ses personnages au hasard et tout à fait arbitrairement.

[2] C'est une exagération évidente du scholiaste des *Grenouilles*, v. 504, que d'appeler Aristophane σχεδὸν μειρακίσκος, c'est-à-dire âgé de dix-huit ans environ, à son premier début dramatique. En ce cas, l'apogée d'Aristophane tomberait dans l'âge de vingt à vingt-

stances de sa vie, si les ouvrages de ses rivaux s'étaient conservés; car ils contenaient sans doute autant d'allusions railleuses à son adresse, qu'il en lance lui-même contre Cratinos et Eupolis. Tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'en 430 (ol. 87e, 3), il alla, en qualité de colon ou de cléruque, avec sa famille et avec d'autres citoyens attiques dans l'île d'Égine, enlevée à ses anciens habitants, pour y prendre possession d'un domaine[1].

La vie d'Aristophane fut consacrée de si bonne heure à la poésie comique, qu'il est impossible d'y méconnaître une vocation supérieure. Il débuta si jeune avec des comédies, qu'il fut empêché, sinon par les lois, du moins par la coutume régnante, de les donner sous son propre nom. Il faut remarquer qu'à Athènes l'État se souciait peu de savoir qui était le véritable auteur d'un drame, et cette question n'était même jamais posée officiellement. Le magistrat qui présidait à une des fêtes de Dionysos, où il était d'usage d'amuser le peuple par des drames nouveaux, accordait[2] cette concession au maître

cinq, et il aurait eu cinquante-six ans au moment de quitter la scène. Dans les pièces du poëte lui-même il y a des allusions à un âge plus avancé, et nous supposons, par conséquent, qu'il avait au moins vingt-cinq ans à son premier début de poëte comique, en 427.

[1] V. Aristoph., *Acharniens*, v. 652; Küster., *Aristoph.*, p. 14, et Théagène, dans les scolies de l'*Apologie* de Platon, p. 93, 8 (331, Bekker). Il est vrai que les *Acharniens* d'Aristophane furent donnés par Callistrate; mais le public rapportait cependant le passage en question au véritable auteur, qui lui était déjà fort connu.

[2] Aux grandes Dionysiaques c'était le premier archonte (ὁ ἄρχων de préférence); aux Lénéennes le *basileus*. Ch. XXIII.

du chœur qui offrait de préparer le chœur et les acteurs pour une pièce nouvelle, pour peu qu'on eût en lui la confiance nécessaire. Les comiques étaient, aussi bien que les tragiques, maîtres de chœur, chorodidascales, ou, selon leur appellation spéciale, *comodidascales*, de profession; et, dans toutes les choses officielles, telles que payement et distribution des prix, l'État s'enquérait uniquement de celui qui avait préparé le chœur et monté la pièce nouvelle. En même temps une coutume que les tragiques abandonnèrent dès le temps de Sophocle s'était maintenue plus longtemps parmi les comiques : le poëte chorodidascale jouait en même temps le premier rôle, celui de protagoniste. C'est ce qui fera comprendre les mots d'Aristophane dans la parabase des *Nuées*, où il dit que sa muse avait exposé ses premiers enfants, parceque sa virginité ne lui avait pas permis de les reconnaître, qu'une autre jeune femme les avait adoptés, et que le public (qui devait bientôt avoir appris à connaître le vrai auteur) les avait généreusement élevés et formés [1]. Aristophane confia, en effet, ses premières pièces, quelques-unes même qu'il composa plus tard, à deux maîtres de chœur de ses amis, qui étaient en même temps poëtes et acteurs, Philonidès et Callistrate. Les anciens rapportent qu'il avait fait la distinction de donner à Callistrate les pièces politiques, à Philonidès celles

[1] Cf. *Chevaliers*, 513, où il dit que beaucoup s'étonnaient que, depuis longtemps déjà, il n'eût demandé un chœur à lui (χορὸν αἰτοίη καθ' ἑαυτόν). Dans la parabase des *Guêpes*, il se compare à un ventriloque qui, à cette époque, avait parlé par la bouche d'autrui.

qui se rapportaient à la vie privée[1]. Ces amis sollicitaient ensuite de l'archonte le chœur, mettaient la pièce en scène, obtenaient même, les didascalies en citent plusieurs exemples, le prix, si la pièce était couronnée ; le tout comme s'ils étaient les véritables auteurs, quoique le public intelligent ne pût guère se tromper sur l'auteur de la pièce, ni hésiter entre le génie d'Aristophane, qui venait de se révéler, et Callistrate, qui leur était bien connu.

De la première pièce, qui fut donnée, ol. 88e, 1 (427), et qui était intitulée *Daitaleis*, les anciens ne savaient pas eux-mêmes qui l'avait portée sur la scène, de Callistrate et de Philonidès[2]. Les *Mangeurs*, qui formaient le chœur de cette pièce, composaient une société de table qui venait de prendre son repas dans un sanctuaire d'Héraclès dont le culte était souvent célébré par des banquets[3]. Ils assistaient maintenant en spectateurs à un combat que se livraient l'antique éducation, sobre et modeste, et la moderne, frivole et bavarde, dans la personne de deux jeunes gens, le vertueux (σώφρων) et le mauvais sujet (καταπύγων). Le mauvais sujet y était peint,

[1] D'après l'anonyme *de Comœdia* dans Küster. La *Vita Aristophanis,* dans un appendice (qui n'y appartenait pas dans l'origine v. βιόγραφοι, ed. A. Westermann, 1845, p. 158, 159. E. M.), dit le contraire, il est vrai, mais par une erreur palpable, ainsi que le prouvent les divers exemples. (Cf. Bernhardy, *Grundriss der griech. Litteratur*. Halle, 1845, II, p. 972, et Struve, *de Eup. Maricante*. Kiliae, 1841, p. 52-77. E. M.)

[2] Scholies des *Nuées*, v. 531.

[3] Otf. Müller, *Doriens*, I, ch. xii, § 10.

dans une conversation avec son vieux père, comme dédaignant Homère, fort au courant de tous les termes de légiste, — évidemment afin de s'en servir pour des raffinements de retors, — partisan zélé enfin du sophiste Thrasymaque et d'Alcibiade[1], chef de la jeunesse dorée d'Athènes. Ce qu'Aristophane avait tenté dans cet essai, il l'exécuta dans les *Nuées*, quand il fut arrivé à sa maturité.

La seconde pièce d'Aristophane, les *Babyloniens*, fut représentée en 426 (ol. 88e, 2), par Callistrate, qui en avait été le chorodidascale. C'est dans cette pièce qu'Aristophane entreprit hardiment et carrément de faire du peuple lui-même, de son activité, de ces mesures de salut public l'objet de sa comédie. Il se vante lui-même, dans la parabase de ses *Acharniens*, d'avoir, par cette pièce, dévoilé l'imposture dont les Athéniens étaient dupes, et que leur faisaient subir les étrangers, surtout les ambassadeurs, parce qu'ils prêtaient une oreille trop facile à leurs flatteries et à leurs belles promesses. Il avait montré aussi, disait-il, de quelle manière les démagogues administraient les États démocratiques, et cela lui avait valu, ajoute-t-il avec une rodomontade plaisante, une énorme autorité auprès du grand roi. Le nom de la pièce se rattache à ce sujet. Les notices des anciens grammairiens per-

[1] Dans l'important fragment de Galien, Ἱπποκράτου; γλῶσσαι, *Procem.*, enfin rétabli et débarrassé de tout ce qui le défigurait. V. Dindorf, *Aristoph. frag.*, *Daetal.*, 1.

mettent de conclure[1] que les Babyloniens qui formaient le chœur étaient représentés comme de vils valets de moulin, la dernière espèce d'esclaves chez les Athéniens, et qui, marqués au feu, se trouvaient au moulin comme dans un établissement pénitencier. Ce sont ces galériens que l'on présente comme ambassadeurs de Babylone. On supposait sans doute que Babylone s'était soulevée contre le grand roi, toujours en guerre avec Athènes : il était facile, dit le poëte, de faire accroire des choses de ce genre aux crédules Athéniens. La pièce avait, en ce cas, beaucoup d'affinité avec la scène des *Acharniens* où se trouvent les prétendus ambassadeurs du roi des Perses, sans qu'il y eût précisément répétition. Ces faux Babyloniens étaient évidemment représentés comme un tour que les démagogues, au pouvoir depuis la mort de Périclès, voulaient jouer au peuple athénien ; et le plastron principal du poëte y était déjà Cléon, qu'il couvrait de plaisanteries et d'attaques. Par les efforts extraordinaires que faisait le

[1] V. surtout Hésychius, sur le vers :

Σαμίων ὁ δῆμος ὡς πολυγράμματος.

« Ce sont les paroles d'un personnage d'Aristophane, en voyant les Babyloniens du moulin, surpris de cette vue, et ne sachant trop qu'en penser. » Ce vers était évidemment prononcé par quelqu'un qui apercevait le chœur sans savoir ce qu'il allait représenter, et qui croyait voir les Samiens stigmatisés par Périclès ; le mot πολυγράμματος faisant en même temps allusion à l'invention des lettres par les Ioniens. Le fait que ces Babyloniens étaient des esclaves meuniers paraît se rattacher à ce qu'Eucrate, démocrate fort puissant alors, possédait des moulins. V. Aristophane, *Chevaliers*, v. 254. Cependant l'ensemble de la pièce était plutôt dirigé contre Cléon.

puissant démagogue pour se venger du poëte, on voit combien le vexèrent ces agressions dirigées contre lui à la brillante fête des grandes Dionysiaques, en présence des alliés et de tous les étrangers qui se trouvaient à Athènes à cette époque. Il fit citer Callistrate[1] devant le conseil des Cinq-Cents qui, en sa qualité de magistrature administrative, surveillait aussi les concours, et il l'y couvrit de reproches et de menaces. Quant à Aristophane lui-même, on rapporte, chose assez admissible, que Cléon chercha à le compromettre d'une manière indirecte, en portant plainte contre lui pour usurpation du droit de citoyen (γραφὴ ξενίας). Il est certain toutefois que le poëte repoussa cette plainte et maintint victorieusement son droit de citoyen[2].

L'année suivante, ol. 88[e], 3 (425), Aristophane se présenta aux Lénéennes avec la première de ses comédies conservées, les *Acharniens*. Ce fut encore Callistrate qui la mit en scène. Comparés à la plupart

[1] Nous nommons ici, sans hésiter, Callistrate, parce que, comme chorodidascale et protagoniste, il avait, dans les *Acharniens*, le rôle de Dicéopolis, et que le public ne pouvait entendre que de l'acteur qui jouait Dicéopolis, le passage v. 377 et suiv. :

Αὐτὸς τ' ἐμαυτὸν, ὑπὸ Κλέωνος ἅ 'παθον,
Ἐπίσταμαι, etc.

Dans tout le reste de la parabase des Acharniens, nous prenons toujours le ποιητὴς pour Aristophane lui-même. Il est impossible qu'un talent de cette taille soit resté ignoré du public pendant trois ans.

[2] Scholies des *Acharniens*, 377. Aristophane se servit, dans la circonstance, d'un vers homérique (*Odyssée*, I, 215) :

Οὔτις ἑὸν γόνον αὐτὸς ἀνέγνω

que cite le biographe d'Aristophane.

des autres drames du poëte, les *Acharniens* sont une pièce inoffensive qui a surtout pour but de peindre le profond désir d'une vie champêtre et paisible qu'éprouvaient en ce moment tous ceux des Athéniens qui ne prenaient pas plaisir au bavardage de la place publique, et qui n'avaient été poussés dans la ville que malgré eux et par le plan stratégique de Périclès. Il est vrai qu'on distribue en passant un certain nombre de coups de fouet, tantôt aux démagogues qui, comme Cléon, excitaient le peuple à la guerre, tantôt aux généraux à l'air un peu trop martial, comme Lamachos. On y rencontre également déjà la polémique contre Euripide, ses attendrissements tirés par les cheveux, et la rouerie qu'il prête au monde héroïque. Dans cette pièce on découvre déjà toutes les qualités d'Aristophane, l'invention audacieuse et pleine de génie, l'abondance de scènes amusantes et comiques au plus haut point, dont il orne toutes les parties de son drame avec une véritable prodigalité, le dessin rapide et frappant du caractère qui sait tant exprimer avec quelques traits de maître, la vie toute plastique des scènes et leur arrangement si naturel, le sans-gêne dans la manière de traiter le lieu et le temps que le poëte plie à toutes ses volontés, on les découvre, disons-nous, dans une perfection et avec un fini tel qu'il vaut bien la peine d'analyser ici cette comédie la plus ancienne qui nous soit parvenue, de manière à faire bien ressortir, non-seulement les idées fondamentales, mais encore tout le plan poétique et l'arrangement technique du drame.

La scène qui, dans cette pièce, représente tantôt la ville, tantôt la campagne, et qui était probablement arrangée de façon à donner place à l'une et à l'autre, offre au début la vue de la Pnyx[1], place de l'assemblée populaire; on voyait donc une sorte de tribune, taillée dans le roc, pour les orateurs, tout autour quelques arbres et d'autres indications de cette place si bien connue du public. C'est là qu'est assis l'honnête Dicéopolis, bourgeois de la bonne vieille trempe, exhalant sa bile contre ses concitoyens qui, au lieu de se rendre à temps à la Pnyx, flânent oisifs sur le marché qu'on domine de la vue. Lui-même, qui a horreur de la ville et de son bruit et de son bavardage, ne vient si exactement à l'heure que pour parler en faveur de la paix. Tout à coup arrivent de l'hôtel de ville les prytanes; derrière eux se précipite le peuple. Un Athénien de haute naissance, qui se vante d'être désigné par les dieux pour conclure la paix avec Sparte, est honteusement renvoyé malgré l'appui de Dicéopolis; par contre, il arrive, à la grande joie du parti de la guerre, des ambassadeurs qui, rentrant de la cour du grand roi et amenant un ambassadeur perse, l'*œil* du grand roi avec toute sa suite : cortége fantastiquement affublé dont le poëte donne à entendre qu'il n'est qu'imposture et mascarade, organisées par les belliqueux démagogues. D'autres ambassadeurs portent des messages pareils de la part du roi

[1] Nous conservons toujours à ce mot le genre qu'il a en grec, au risque de heurter un peu l'usage qui n'a réellement pas la moindre raison d'être. K. H.

thrace, Sitalcès, sur lequel les Athéniens fondaient alors de grandes espérances; ils traînent à leur suite une misérable canaille, des troupes d'élite odomantiennes, disent-ils, que l'on engage les Athéniens à prendre à leur solde à un prix très-élevé. Dicéopolis cependant, ayant vu que les choses ne sont pas près de prendre une autre tournure, a envoyé à Sparte pour son propre compte Amphithéos, qui, en effet, lui rapporte peu de minutes après différents échantillons de paix, pour un temps plus ou moins long, en forme de petits flacons de vin, tels qu'on les employait à la libation dans les traités de paix. Il choisit la paix de trente ans sur terre et sur mer, paix qui ne sente ni le goudron ni la poix, comme une de ces petites trêves pendant lesquelles on n'a que juste le temps de calfeutrer les navires. Toutes ces scènes, on ne peut plus comiques, ne sont possibles que dans une comédie qui, comme celle d'Athènes, a une image plastique pour tous les caractères, toutes les activités, tous les rapports; qui sait tout esquisser à traits hardis en figures parlantes et grotesques, et qui n'a pas besoin de s'occuper, dans la manière de faire agir ces figures, des lois de la vraisemblance et de la réalité de la vie ordinaire[1].

[1] En cela la comédie ne fait que suivre, à sa manière, l'esprit qui anime tout l'art antique. L'art antique, en effet, dispose, beaucoup plus que l'art moderne, de ce que j'appellerai des symboles palpables, pour exprimer les diverses activités intellectuelles, en même temps qu'il s'affranchit, bien plus que l'art moderne, de l'obligation de maintenir cette expression symbolique jusque dans toutes ses conséquences, comme l'exigeraient les lois de la vie réelle.

L'intrigue dramatique n'est introduite dans la pièce que par le chœur, composé d'Acharniens, c'est-à-dire d'habitants d'un grand village de l'Attique dont la population vivait presque tout entière de charbonnerie, pour laquelle les montagnes boisées des environs fournissaient la matière première. Ce sont des gaillards robustes, grossiers, comme taillés dans le chêne, au caractère naturellement martial et maintenant tout particulièrement emportés contre les Péloponnésiens, qui, lors de leur première invasion de l'Attique, leur ont dévasté les vignobles. Ces vieux Acharniens apparaissent d'abord à la poursuite d'Amphithéos, qu'on leur a dit être allé à Sparte pour y chercher la paix. A sa place ils rencontrent Dicéopolis, déjà tout occupé de célébrer les Dionysiaques champêtres, qu'il faut prendre ici comme la quintessence de toutes les réjouissances et de toute la joie rustique dont les Athéniens étaient privés depuis si longtemps. A peine le chœur a-t-il deviné par le chant phallique de Dicéopolis que c'est lui qui s'est fait venir la paix, qu'il éclate contre le pauvre homme avec la dernière violence, sans consentir à entendre un mot de défense. Déjà ils sont sur le point de le lapider sans pitié, lorsque Dicéopolis saisit un panier à charbon et menace de le punir, comme otage, de tout le mal que lui feront les Acharniens. Le panier à charbon, dont les Acharniens ont besoin dans leur travail de tous les jours, est trop cher à leur cœur pour qu'ils ne se prêtent pas, par amour pour lui, à écouter même Dicéopolis; d'autant plus qu'il a promis de parler la

tête sur le billot, afin de pouvoir être décapité aussitôt, s'il n'a pas le dessus dans son argumentation. Ces inventions, déjà très-plaisantes par elles-mêmes, le deviennent davantage encore quand on sait que toute la conduite de Dicéopolis est une parodie d'un héros d'Euripide, le bavard et larmoyant Télèphe, qui arrachait de son berceau le petit Oreste pour le tuer, si Agamemnon ne consentait à l'écouter, et qui parlait aux Achéens dans des conditions aussi dangereuses que celles dans lesquelles Dicéopolis s'adresse aux Acharniens. Cette parodie, Aristophane la poursuit, parce qu'elle lui fournit les moyens de peindre la situation de Dicéopolis d'une manière extrêmement comique. Dicéopolis s'adresse directement à Euripide, qu'on montre aux spectateurs, au moyen d'un encyclème, dans un petit cabinet de travail à l'étage supérieur, entouré de masques et de costumes, tels qu'il aime à les donner à ses héros tragiques ; l'ami de la paix lui demande un vêtement bien misérable, sur quoi le poëte lui donne en effet le plus misérable de tous, celui de Télèphe. Nous passons sous silence les autres railleries contre Euripide que se permet la verve d'Aristophane, pour parler de la scène suivante, qui est la principale de la pièce entière et où Dicéopolis, en Télèphe comique, relevant la tête du billot, plaide pour la paix avec les Spartiates. Il s'entend que quelque sérieuses que soient les convictions pacifiques d'Aristophane, il n'y a pas un seul mot de sérieux dans tout ce qu'il fait dire à cette occasion. Toute la guerre du Péloponnèse, il la fait remonter à un tour

pendable de jeunes gens ivres qui auraient enlevé de Mégare une fille de mauvaise vie, à quoi les Mégariens auraient répondu par des représailles en enlevant quelques filles à Aspasie. Comme cependant cet historique ne fait aucun effet sur les Acharniens et comme le chœur appelle même à son secours le belliqueux Lamachos, qui se précipite aussitôt hors de sa maison en costume martial très-exagéré[1], Dicéopolis, dans son embarras, a recours à de véritables arguments *ad hominem*, en représentant aux vieillards, qui forment le chœur, qu'ils sont toujours forcés de faire le service de simples soldats, tandis que de jeunes vantards, comme Lamachos, mènent une vie commode, et sucent la moelle du pays, tantôt en qualité de stratéges, tantôt comme ambassadeurs. Cela produit plus d'effet, et le chœur semble disposé à donner raison à Dicéopolis. Au moment de cette catastrophe, de cette crise de la pièce, se place la parabase dont la première partie est remplie d'un éloge du poëte qui se représente, en se référant à sa dernière pièce, comme un ami très-estimable du peuple ; qui sans doute ne le ménage pas, mais dont on n'a jamais à craindre qu'il raille dans ses comédies

[1] Par conséquent, on voit aussi sur la scène la maison de Lamachos. Probablement il y avait au milieu, auprès de la maison de ville de Dicéopolis, d'un côté la demeure d'Euripide, de l'autre celle de Lamachos. A gauche était la place qui représentait la Pnyx; à droite, l'indication d'une habitation de campagne, qui cependant n'est nécessaire que pour la scène des Dionysiaques champêtres. Tout le reste se passe dans la ville.

ce qui est juste[1]. La seconde partie développe la pensée que Dicéopolis vient d'éveiller dans l'esprit des Achar-niens : le chœur s'y plaint amèrement de l'outrecuidance de la jeunesse adroite, loquace, spirituelle, contre laquelle les braves anciens sont sans défense, surtout dans les procès.

La seconde moité de la pièce qui suit la catastrophe et la parabase n'est plus qu'une peinture détaillée, extrêmement gaie et débordant d'esprit et d'inventions amusantes, du bonheur que la paix procure au brave Dicéopolis. D'abord il ouvre un marché franc où arrivent, l'un après l'autre, un pauvre diable de Mégare, voisine d'Athènes, pays maltraité déjà par la nature et qui souffrait extrêmement du blocus athénien et des dévastations annuelles, et un grossier Béotien de la contrée fertile du lac Copaïs, si fameux parmi les Athéniens par ses excellentes anguilles. Le Mégarien, à défaut d'autres marchandises, a affublé ses petites filles en cochons de lait ; et l'honnête Dicéopolis est assez sot pour les acheter comme tels, quoique bien des choses lui semblent singulières dans ces cochons de lait. Cette scène plaisante et assaisonnée de bons mots qui ne sont rien moins que délicats, repose évidemment sur le proverbe populaire des Athéniens : « Un Mégarien

[1] V. 655 :

Ἀλλ' ὑμεῖς τοι μήποτε δείσηθ', ὡς κωμῳδήσει τὰ δίκαια.

Dans ces promesses formelles il est certain qu'on ne peut douter de l'intention sincère d'Aristophane de ne jamais diriger l'aiguillon de la comédie que contre ce qui lui paraissait réellement mauvais.

vendrait bien ses enfants pour de petits cochons, si quelqu'un voulait les prendre, » proverbe dont il serait facile de trouver bien des pendants chez les peuples anciens et modernes. En tout cela les deux hommes qui marchandent sont à tout instant dérangés par les sycophantes, race de gens qui vivent de procès publics et sont surtout à l'affût des fraudes dans les impôts et l'octroi[1]. Il veulent enlever la marchandise étrangère, comme contrebande ; mais Dicéopolis, sans autre forme de procès, jette l'un hors de son marché, enveloppe l'autre, le petit et imperceptible Nicarque, dans un paquet et l'attache sur le dos du Béotien, lequel a envie de l'emporter comme un petit singe amusant.

Tout à coup commence la fête attique des Coupes (les *Choes*). Lamachos[2] s'adresse en vain à Dicéopolis pour en obtenir quelques-unes de ses marchandises qui doivent lui servir à célébrer gaiement la fête. L'autre garde tout pour lui, et le chœur, maintenant converti, admire l'intelligence de Dicéopolis et le bonheur qu'il doit à cette intelligence. Pendant qu'il fait les préparatifs de son repas brillant, d'autres cherchent à attraper un peu de sa paix : mais il renvoie sans pitié un campagnard que les Béotiens ont dépouillé de ses

[1] C'est aussi d'un genre de φάσις, c'est-à-dire de plainte publique intentée pour violation d'un intérêt pécuniaire de l'État, que les sycophantes ont reçu leur nom.

[2] Si Lamachos représente toujours à lui seul tous les belliqueux, cela vient en partie de son nom Λα-μαχος. Autrement Phormion, Démosthène, Pachès et autres héros d'Athènes pourraient y trouver leur place tout aussi bien que lui.

bœufs; il n'y a qu'une fiancée désireuse de garder son fiancé auprès d'elle qui le fléchit un peu. Sur ces entrefaites arrivent diverses ambassades à Lamachos pour l'engager à entrer en campagne contre les Béotiens, qui vont envahir l'Attique pendant la fête des Coupes; d'autres s'adressent à Dicéopolis pour le prier de venir auprès du prêtre de Bacchus afin de célébrer avec lui le repas de la fête. Ce contraste, Aristophane le développe d'une façon très-plaisante en faisant parodier par Dicéopolis chacun des mots que prononce Lamachos, pendant qu'il s'arme en guerre, de façon à l'appliquer aux plaisirs de son dîner, et quand, après un moment que le chœur remplit par une chanson moqueuse, Lamachos est ramené de la guerre blessé et conduit par deux écuyers, Dicéopolis vient à sa rencontre dans une humeur avinée et dans la meilleure et la plus folle des dispositions d'esprit, conduit par deux jeunes filles complaisantes, et célèbre de la sorte une victoire fort évidente sur le guerrier battu.

On ne contestera pas, toute abstraction faite de la verve, de la profusion d'esprit, de la vigueur du langage, des admirables rhythmes et des heureuses tournures des chants du chœur, que ces scènes, depuis le commencement jusqu'à la fin, sont inventées avec une humeur, un enjouement, un génie on ne peut plus féconds, et que, si la mise en scène, les costumes, la danse et la musique étaient dignes des pensées et du langage du poëte, une pièce comme celle-ci dût produire une véritable ivresse comique. Aussi est-ce ainsi qu'il

faut prendre une pièce de ce genre, si l'on ne veut se gâter le plaisir par un faux point de vue : il faut y voir une ivresse bachique, une folâtrerie, une farce qui, sans doute par cela même que c'est un homme de convictions éprouvées et d'un noble caractère qui s'y abandonne, repose toujours sur un fond de sérieux moral, mais dont pas un mot, pas un trait ne deviennent pour cela sérieux et froids. Car, en toutes ses créations, dans celles qui concernent le parti vainqueur aussi bien que dans celles qui se rapportent aux vaincus, le poëte obéit aux inspirations d'un sensualisme qui se permet tout et d'une gaieté qui n'épargne rien. C'est tout au plus dans les parabases qu'Aristophane exprime ses propres opinions : dans tout le reste, on ne peut les reconnaître à travers le miroir défigurant de sa comédie qu'en les transportant, chose très-difficile et très-scabreuse, au milieu de l'état de choses qui les avait inspirées et e y appliquant la mesure de la réalité.

L'année suivante (ol. 88e, 4, 424) est signalée dans l'histoire de l'art comique par les *Chevaliers* d'Aristophane. C'était la première pièce que le poëte représentât en son propre nom [1], et dans laquelle les circonstances particulières le décidèrent à se charger lui-même d'un rôle. Cette pièce est entièrement dirigée contre Cléon, non pas, comme l'avaient été les *Babyloniens*, et comme allaient l'être les *Guêpes*, contre certaines mesures de sa

[1] Un nouveau critique, M. Th. Kock (*De Philonide et Callistrato*. Guben, 1855, p. 4) se prononce dans le même sens. E. M.

politique, mais contre tout le caractère de sa démagogie. Il fallait un certain courage, même sous la protection des réjouissances bachiques, pour attaquer un chef populaire qui, puissant par le seul principe de sa politique qui consistait à favoriser, au détriment du reste, les intérêts matériels et les avantages directs de la foule, était devenu plus terrible encore grâce aux moyens par lesquels il faisait valoir ses intentions, frappant de suspicion tous les citoyens qui lui étaient hostiles, les accusant d'être des aristocrates déguisés, leur intentant de dangereux procès politiques que son influence sur les colléges des juges lui permettait de tourner facilement à son avantage, recommandant enfin et obtenant des Athéniens, dans l'assemblée populaire et aux tribunaux, une sévérité terrible afin d'étouffer tous les mouvements hostiles au gouvernement de la masse, sévérité dont la motion du massacre des Mityléniens est l'exemple le plus éclatant. Ajoutez qu'au moment où Aristophane composait ses *Chevaliers*, l'autorité de Cléon était à son apogée ; car le caprice du sort venait de réaliser la rodomontade étourdie du démagogue qui s'était vanté de s'emparer en un coup de main des Spartiates de Sphactérie. Le triomphe de faire prisonniers ces héros redoutés, ce triomphe que les meilleurs généraux s'étaient vainement efforcés de remporter, venait de tomber comme un fruit plus que mûr entre les mains peu belliqueuses de Cléon (dans l'été de 425). La hardiesse de ce fait d'attaquer en ce moment le puissant démagogue, on peut la mesurer quand on songe que personne ne vou-

lut faire au poëte le masque de Cléon[1], et qu'Aristophane fut obligé de se charger lui-même du rôle de ce personnage que personne n'osait jouer.

Les *Chevaliers* sont peut-être la création la plus brûlante, la plus mordante de la muse aristophanesque, celle qui a le plus de l'amertume d'Archiloque, qui a le moins de la gaieté inoffensive, de la joyeuse ivresse des Dionysiaques. La comédie y est sur le point de dépasser ses limites, elle devient presque une arène d'athlètes politiques se livrant un pugilat de vie et de mort. A la violence extrême de la haine politique se mêle même un trait evident d'irritation personnelle qu'avaient motivée les persécutions judiciaires du poëte des *Babyloniens*. Par là la pièce fait un contraste curieux avec les *Acharniens*. On dirait que le poëte s'est appliqué à montrer que la variété infinie de scènes burlesques n'était pas une qualité essentielle et nécessaire de sa comédie, qu'il pouvait, même avec les moyens les plus simples, produire des effets non moins puissants. Assurément, pour le public d'alors, complétement au fait de toutes les allusions, de tous les sous-entendus du comique, les *Chevaliers* pouvaient bien avoir un intérêt plus grand encore que les *Acharniens*, bien qu'on ne puisse guère disconvenir que le lecteur moderne, étranger à cette époque si éloignée, a parfois quelque peine à se défendre de l'ennui en lisant ces scènes prolongées. Le nombre des personnages est petit et modeste : un maître de maison d'un

[1] Aristoph. *Chevaliers*, v. 231. Cf. plus haut, ch. XXVII.

certain âge avec trois esclaves, dont l'un, Paphlagonien de naissance, domine complétement le vieillard, plus un charcutier, voilà tout le personnel. Il est vrai que ce maître de la maison, c'est le peuple d'Athènes, ces esclaves sont les généraux Nicias et Démosthènes, ce Paphlagonien est Cléon ; il n'y a que le charcutier qui soit une fiction du poëte : c'est une homme grossier, tout à fait ignorant, insolent, sorti de la lie du peuple et qu'on oppose à Cléon pour dépasser encore par son impudence celles de Cléon et pour infliger par ce seul moyen possible une défaite au terrible démagogue. Le chœur non plus n'a rien de fantastique ni de grotesque ; il se compose des chevaliers de l'État, c'est-à-dire des citoyens[1] qui, d'après la division solonienne en classes, encore en vigueur alors, payaient le cens des chevaliers, et servaient encore pour la plupart comme cavaliers dans la guerre[2]. Ces citoyens qui formaient la partie la plus nombreuse de la classe aisée et éclairée, devaient éprouver une antipathie marquée pour Cléon qui s'était placé à la tête de la foule, des ouvriers et des pauvres. On voit

[1] Il n'est point probable cependant qu'il se soit composé de vrais chevaliers, de manière à identifier la vérité et le spectacle. Le fai que l'État et non une phyle fournit l'argent de ce chœur, n'autorise point cette conclusion, si toutefois il faut interpréter ainsi dans la didascalie de la pièce le mot δημοσίᾳ. Cf. les exemples dans Bœckh, *Économie pol.*, l. III, § 22, *ad finem*.

[2] On ne peut guère douter qu'Aristophane n'envisageât les chevaliers comme une classe ; leur tendance politique déterminée le prouve ; il les décrit souvent comme une partie de l'armée athénienne, comme jeunes gens vigoureux, cavaliers intrépides, revêtus de superbes armures.

que dans cette pièce Aristophane appuie avant tout sur la tendance politique et que les inventions comiques y sont plutôt une forme et un ornement que le fond et le point important. L'allégorie, choisie évidemment dans le seul but de mitiger un peu la hardiesse de l'attaque, n'est qu'un voile bien léger; au gré du poëte, il est question des affaires de Peuple, tantôt comme d'un petit ménage, tantôt comme de la chose publique.

Toute la pièce a la forme d'un concours. Le charcutier, que des oracles enlevés au Paphlagonien pendant son sommeil désignent comme son futur vainqueur, se mesure d'abord avec lui en impudence et insolence; car on suppose que, de toutes les qualités nécessaires pour la démagogie, celles-ci sont les plus essentielles. Le charcutier raconte qu'ayant volé dans son enfance un morceau de viande et ayant hardiment nié le vol sous la foi du serment, un homme d'État avait prononcé sur lui cette grande parole : qu'un jour le peuple se confierait à sa direction. Après la parabase, la lutte recommence : les rivaux, qui en attendant ont fait de leur mieux pour se faire bien venir du conseil, l'un au détriment de l'autre, se présentent devant Peuple lui-même, qui s'est établi dans la Pnyx, et ils briguent la faveur du vieillard tombé dans l'enfance. Des inventions plaisantes, comme lorsque le charcutier met un coussin sur la place où va s'asseoir Peuple, afin qu'il ne fasse pas mal à celui qui avait été assis au gouvernail à Salamine[1], vont ici de pair avec des reproches fort sé-

[1] Ἵνα μὴ τρίβῃς τὴν ἐν Σαλαμῖνι. V. 785.

rieux qui frappent toute la politique de Cléon. A la fin cette lutte s'agite autour des oracles auxquels Cléon avait coutume d'en appeler devant le peuple. On sait par Thucydide[1] l'influence qu'exercèrent sur la disposition de la foule, pendant toute la durée de la guerre du Péloponnèse, des oracles et des prédictions de prétendus prophètes antiques. Ici encore le charcutier l'emporte sur son rival par des prophéties qui annoncent au peuple toutes les aises, et la ruine à son chef actuel. Une scène aussi amusante pour les yeux que pour les oreilles forme enfin le joyeux dessert de ces délibérations un peu prolongées : le Paphlagonien et le charcutier, vêtus en gargotiers (κάπηλοι) sont assis devant deux tables sur lesquelles se trouvent des corbeilles remplies de comestibles. Ils y prennent tantôt ceci, tantôt cela, pour le porter à Peuple, en le lui vantant d'une façon très-plaisante[2]; il s'entend qu'ici encore le charcutier sait mieux soigner Peuple. Après une seconde parabase, on voit ce dernier, que le charcutier vient de rajeunir en le faisant bouillir dans sa marmite, comme Médée avait fait du vieil Éson, en beauté juvénile, paré élégamment à la vieille mode, brillant de paix et de bien-être, ayant recouvré sa vieille vigueur d'intelligence, et profondément honteux de ses folies passées.

L'année suivante nous retrouvons Aristophane, après

[1] Thucyd., II, 54; VIII, 1.

[2] Cette double gargote est représentée par un encyclème, comme on le voit clairement par la fin de la scène.

un nouveau procès que lui avait intenté Cléon[1], dans des régions comiques tout autres, avec ses *Nuées*. Il avait lui-même conscience qu'avec cette pièce il prenait un vol nouveau et tout à fait original. Le public et les juges du concours cependant en jugèrent autrement : ce ne fut pas Aristophane, ce fut le vieux Cratinos qui, cette fois, obtint le prix. Le jeune poëte, qui se croyait déjà hors de page, en fit, dans la pièce suivante, de violents reproches au public. Cet échec le détermina cependant à refondre sa pièce, et c'est cette seconde édition, fort différente de la première, qui est venue jusqu'à nous[2].

Il n'y a guère d'œuvre littéraire de l'antiquité qui soit plus difficile à bien juger que les *Nuées* d'Aristophane. Socrate a-t-il été en réalité, ne fût-ce que dans ses commencements, ce rêveur fantastique doublé d'un sophiste corrompu que nous voyons dans la pièce? Et s'il est certain qu'il ne l'a jamais été, Aristophane n'est-il pas un vil calomniateur, un bouffon qui, dans

[1] V. les *Guêpes*, v. 1284. D'après la *Vita Aristoph.*, le poëte eut à subir, pour son droit de citoyen, trois procès que lui avait intentés Cléon.

[2] Les *premières Nuées* avaient, d'après une tradition authentique, une parabase différente, elles n'avaient pas non plus la lutte du δίκαιος et ἄδικος λόγος, ni l'incendie de l'école à la fin. Il est probable, d'ailleurs, d'après Diogène Laërce (II, 18), et malgré toutes les confusions que nous trouvons chez Diogène, que dans les premières *Nuées* Socrate était mis en rapport avec Euripide, et qu'on lui attribuait une part dans ses tragédies. — (V. les remarques contraires de M. Fr. Ritter dans son compte rendu de cet ouvrage. *Wiener Jahrb. der Litt.*, Bd. 107, année 1844. K. H.)

son humeur de satyre, ne rougit pas de souiller ce qu'il y a de plus noble au monde? Qu'est donc devenue sa sérieuse promesse de ne jamais faire du juste la cible de sa plaisanterie comique?

Il doit y avoir un point de vue, il y en a un, en effet, de sauver, même dans cette rencontre hostile avec le plus noble des sages, le caractère d'Aristophane, qui se révèle dans tous ses poëmes : seulement il ne faut pas essayer, comme on l'a tenté plusieurs fois de nos jours, de faire du poëte un profond sage, bien supérieur à Socrate. On doit se contenter de voir en lui, à cette occasion, comme partout ailleurs, le brave patriote, le citoyen bien pensant d'Athènes, qui cherche à contribuer de toute manière au bien de sa patrie, tel qu'il l'entend[1].

Comme la pièce est dirigée contre l'éducation nouvelle en général, il faut avant tout se faire une idée complète de tout ce qui constituait cette innovation. L'éducation régulière des Grecs avait été, jusqu'aux guerres des Perses, bornée à bien peu de choses. A partir de l'âge de sept ans, on envoyait les garçons à l'école pour y apprendre à lire et à écrire, à jouer de la cithare et à chanter, enfin à s'exercer dans la gymnastique[2]. Les ouvrages des poëtes, surtout d'Homère,

[1] V. notre Appendice, K. H.

[2] Ἐς γραμματιστοῦ, ἐς κιθαριστοῦ, ἐς παιδοτρίβου. — Ces divers enseignements n'étaient cependant point simultanés : on commençait par l'étude des lettres (γράμματα μανθάνειν); et on ne faisait apprendre par cœur et réciter des morceaux choisis des poëtes (ἀποστοματίζειν) que lorsque l'élève était déjà plus mûr. Des mains du γραμ-

base de toute la civilisation grecque, des chants religieux et des poésies lyriques qui semblaient devoir ennoblir les mœurs, une tenue modeste et décente, mais assurée et libre, voilà ce qu'il s'agissait dans ces écoles d'enseigner à la jeunesse, en même temps que les connaissances premières et les talents d'agréments. Cet enseignement cessait avant la fin de l'adolescence; pour la jeunesse plus avancée, il n'y avait plus d'autre moyen d'éducation que le commerce avec des hommes mûrs, les conversations sous les portiques et aux marchés, conversations qui remplissaient une si grande partie de la journée chez les Grecs; la participation à la vie publique, les concours organisés pour les fêtes, et qui mettaient tant d'œuvres de l'esprit à la connaissance de tout le monde; enfin, en ce qui concerne la vie physique, la fréquentation des gymnases, entretenus aux frais de l'État. Il en fut ainsi jusqu'à la guerre médique. Ni la philosophie ancienne, ni l'histoire n'étaient enseignées autrement; car personne ne cherchait sa première éducation auprès d'un Héraclite ou d'un Pythagore : celui qui s'attachait à un de ces maîtres le faisait pour la vie. Depuis la guerre des Perses, d'après une importante remarque d'Aristote, il se manifesta chez les Grecs une recrudescence singulière de curiosité in-

ματοδιδάσκαλος les enfants passaient dans celles du κιθαρίστος (V. Platon, *Protagoras*, p. 326), et ce n'est qu'après l'éducation musicale terminée qu'ils arrivaient chez le παιδοτρίβος, à partir de l'âge de seize ans environ. V. J. H. Krause, *Die Gymnastik und Agonistik der Hellenen*. Leipz., 1841, I, 262 et s. K. H.

tellectuelle[1]. Des matières nouvelles d'enseignement se produisirent et exercèrent une influence considérable sur l'esprit et le caractère de la nation. L'art de la parole, entretenu jusque-là par la vie seule et par les intérêts pratiques qu'elle met en jeu, fut élevé à la dignité d'un sujet d'instruction publique, et on y joignit toutes sortes de connaissances et d'idées qui semblaient utiles à cet art dont le but est de dominer les hommes par la persuasion. Tout cela réuni forme le phénomène de la sophistique, que nous examinerons avec plus de détail dans un des chapitres suivants, parce qu'il a agi plus puissamment que tout autre sur les mœurs et la civilisation grecques. Tout ce qui, dans le seul principe de la sophistique, devait irriter et provoquer les Athéniens de la trempe d'Aristophane, on le voit d'ici. Que pouvait-il voir dans cette rhétorique du jour qui visait à toutes sortes d'avantages matériels et que l'on transportait sur le terrain de la démocratie et de la justice populaire d'Athènes, que devait-il y voir, si ce n'est un moyen fort dangereux entre les mains de démagogues ambitieux et égoïstes? D'un coup d'œil il aperçut que les piliers mêmes des bonnes vieilles mœurs, sur lesquels reposait à ses yeux le salut d'Athènes, devaient forcément crouler, minés par le torrent de cette éloquence qui sait faire son profit de tout. C'est donc toute la race des orateurs savants, des libres penseurs raisonneurs qu'il attaque sans cesse, et à laquelle il a surtout affaire dans les *Nuées*[2].

[1] Aristote, *Politique*, VIII, 6.

[2] Cf. aussi F. Ranke, *de Nubibus Aristoph.*, Berlin, 1844. E. M.

Le vrai but de cette pièce, le poëte l'indique lui-même dans la parabase des *Guêpes*, qui parurent l'année suivante : Il a attaqué, dit-il, les monstres qui, pareils à des cauchemars, tourmentaient dans leur sommeil les pères et les aïeux, en accablant des gens inexpérimentés et inoffensifs par leurs procès et intrigues de toutes sortes[1]. On voit qu'il songe ici non aux maîtres de la rhétorique, mais aux jeunes gens qui se servent, pour le malheur de leurs concitoyens, de la facilité de parole qu'ils ont acquise dans les écoles de rhéteurs. C'est là-dessus aussi que repose tout le plan du drame, dans lequel un vieil Athénien, poursuivi par les créanciers, fait tous ses efforts pour apprendre les tours et les finesses de la science nouvelle. Et comme on le trouve déjà trop roide et trop rouillé pour cet exercice, il envoie à cette école son jeune fils, qui jusque-là s'est livré au genre de vie élégant d'un galant gentilhomme. La conséquence en est que le fils, initié dans la philosophie des libres penseurs, la tourne contre son propre père, en le frappant et en lui prouvant par-dessus le marché qu'il a le droit de le frapper. Or si Aristophane choisit, pour représenter cette école de la rhétorique à la mode, celle de Socrate, cela ne saurait s'expliquer que parce qu'il confondait Socrate avec les sophistes du genre de Gorgias et de Protagoras, et qu'il aimait mieux prendre pour plastron de ses saillies un concitoyen athénien que ses collègues étrangers, de passage seulement à Athènes. Qu'il y ait

[1] Cf. pour plus d'évidence les *Acharniens*, v. 713; *Oiseaux*, 1347; *Grenouilles*, 147.

là une méprise, personne ne saurait le nier. On a beau concéder que Socrate, dans sa jeunesse, pouvait bien n'être pas encore arrivé à la sûreté de méthode et à la justesse de pensée que nous admirons dans le maître de Xénophon et de Platon, que notamment il s'associait encore, à cette époque, plus qu'il ne le fit dans la suite, aux spéculations des Ioniens sur l'univers (τὰ μετέωρα), qu'il ne s'était pas encore complétement affranchi de tout mélange d'une rêverie que sa puissante dialectique allait absorber ou éliminer; mais il est impossible de supposer, et c'est là le point important, que Socrate ait jamais pu tenir une école de rhétorique où l'on ait enseigné, comme on le disait des sophistes, quels étaient les artifices au moyen desquels une cause mauvaise pouvait l'emporter sur la bonne[1]. Toutefois, en cela même Aristophane ne s'est pas rendu coupable d'une fausseté intentionnelle; on voit aussi, par d'autres passages de comédies postérieures[2] qu'il considérait réellement Socrate comme un rhéteur et chicaneur. Trompé par l'apparence, il doit avoir confondu la dialectique dont se servait Socrate pour trouver la vérité, avec la charge qui en était précisément le contre-pied, avec la sophistique ou l'art de produire l'apparence trompeuse de la vérité. Qu'il ne se

[1] Le ἥττων ou ἄδικος, et le κρείττων ou δίκαιος λόγος. Pour donner un objet à ces deux styles, Aristophane fait de ce dernier le représentant de la vieille éducation simple et chaste, du premier le champion de la jeunesse moderne, insolente et efféminée.

[2] V. *Grenouilles*, 1491, *Oiseaux*. 1555. Eupolis a mieux peint Socrate, du moins dans son aspect extérieur. Bergk., *de Rel. com. Atticæ*, p. 353.

soit pas enquis avec plus de soin de cette différence, on peut lui en faire un grave reproche; mais combien de fois n'arrive-t-il pas dans la vie que des hommes bien pensants et honnêtes prononcent en bloc, et tranchent sur des tendances et des idées qui leur sont étrangères ou antipathiques[1]!

La pièce des *Nuées* est pleine d'ingénieuses inventions, telles que le chœur lui-même, qui se compose de nuées évoquées par Socrate et qui représente très-heureusement la manière vaporeuse, vide et creuse de la nouvelle philosophie de la nature[2]. Une grande quantité de ces saillies populaires qui poursuivent en tout pays l'état de savant dont elles raillent les prétendues subtilités et minuties, sont accumulées ici sur l'école de Socrate et présentées souvent d'une façon très-comique. L'honnête Strepsiade, dont l'intelligence bourgeoise et le naïf bon sens sont complétement étourdis par l'étonnement que lui inspirent les finesses des philosophes d'école, jusqu'à ce qu'à la fin sa propre expérience le ramène à une manière plus saine de juger les choses. Strepsiade est une figure très-réussie et on ne peut plus amusante. Et pourtant, malgré toutes ces qualités, le poëte ne parvient pas à effacer complétement les traces des défauts

[1] V. notre appendice. K. II.

[2] Ce chœur perd vers la fin son caractère spécial et prêche lui-même le respect des dieux. Il a cela de commun avec le chœur des *Acharniens* et avec celui des *Guêpes*, qui à la fin agissent également plutôt dans le caractère général du chœur grec, identique en somme dans la tragédie et la comédie, que dans le rôle particulier qui leur est assigné.

que devaient entraîner dans sa pièce l'opinion erronée qui lui sert de base, et le point de vue faux auquel il se place pour juger Socrate. C'est là du moins l'impression de quiconque ne peut complétement s'abandonner à l'illusion dont Aristophane était la dupe.

L'année suivante (ol. 89e, 2. 422), Aristophane porta sur la scène les *Guêpes* qui se rattachent si bien aux *Nuées*, qu'il est difficile de ne pas voir que les deux pièces développent les deux côtés d'une même pensée. Les *Nuées*, surtout dans leur forme première, étaient dirigées contre les jeunes Athéniens, qui, par leurs intrigues et leurs discours captieux, tourmentaient mortellement en justice les braves bourgeois inoffensifs. Les *Guêpes*, au contraire, sont dirigées contre le grand nombre de vieux Athéniens qui passent leur temps à siéger au tribunal en qualité de jurés. Indemnisés de leurs affaires personnelles qu'ils négligeaient, par la solde de justice, introduite par Périclès, ils se vouaient tout entiers à la décision des procès qu'avaient multipliés à l'infini la juridiction sur les alliés et les factions dans l'intérieur de la ville : et ils avaient pris dans ces fonctions l'habitude de s'abandonner plus que de juste, et au grand détriment des accusés, à une disposition un peu morose et chagrine.

Deux personnages âgés sont opposés l'un à l'autre dans cette pièce, le vieux Philocléon, qui a abandonné la maison à son fils pour se consacrer entièrement à sa fonction de juge et qui estime grandement Cléon, sorte de patron des grands jurys, et le fils Bdélycléon, qui dé-

teste le démagogue et toute sa politique. Il est curieux de voir combien le cours de toute cette délibération entre ces deux personnages répond à celui des *Nuées*, et on ne saurait méconnaître l'intention d'Aristophane de donner un pendant à la première de ces pièces. L'ironie du sort qu'éprouve le vieux Strepsiade, en ce que le but de toutes ses ambitions, la satisfaction d'avoir un fils loquace et raffiné sophiste, tourne bientôt à son plus grand malheur, cette même ironie frappe dans les *Guêpes* le jeune Bdélycléon qui fait tout pour guérir son père de la manie des tribunaux, et qui l'en détourne réellement, tantôt en lui établissant à la maison un petit tribunal privé, tantôt en lui faisant goûter les charmes d'une vie élégante et luxueuse telle que l'aimait la jeunesse noble d'Athènes. Par malheur il se voit bientôt dans la nécessité de regretter amèrement cette métamorphose ; car le vieillard, mêlant bizarrement ses rudes manières d'un autre temps au luxe de l'époque nouvelle, pousse la licence au delà de toutes les limites que Bdélycléon voudrait le voir observer.

Les *Guêpes* sont incontestablement une des pièces les plus accomplies d'Aristophane. Nous avons déjà fait remarquer combien le masque du chœur est heureusement choisi (chap. XXVII). Le même esprit de l'invention la plus gaie se retrouve dans toute la pièce. Ce qu'il y a de plus amusant, c'est le procès des deux chiens que Bdélycléon organise pour faire plaisir à son père et où, tout en parodiant toute la procédure athénienne, on présente le procès spécial entre le démagogue Cléon et le

général Lachès dans une sorte de caricature comique qui devait certainement arracher un rire cordial au spectateur le plus grave[1].

Une cinquième pièce encore nous est conservée qui se rattache à cette série non interrompue jusqu'ici. Une didascalie nouvellement découverte établit d'une façon authentique que la *Paix* fut représentée aux grandes Dionysiaques de l'ol. 89, 3 (421). Cette pièce a donc été montée peu de temps avant la conclusion de la paix appelée de Nicias, qui mit un terme à la première partie de la guerre du Péloponnèse et qui devait, de l'aveu de tout le monde, finir à jamais cette guerre désastreuse des États grecs.

Le sujet de la *Paix* est au fond le même que celui des *Acharniens ;* seulement la paix, qui dans cette dernière pièce n'est que le vœu d'un individu, est ici l'objet des désirs de tout le monde. Dans les *Acharniens* le chœur était contraire à la paix ; dans la *Paix*, il se compose de paysans de l'Attique et de Grecs de toutes les contrées, regrettant tous vivement la paix. Il faut avouer cependant que les *Acharniens* sont bien supérieurs en intérêt dramatique à la *Paix*, qui manque sensiblement de l'unité et de la vigueur comique d'une action éner-

[1] Nous ne pouvons absolument pas souscrire au jugement d'A. G. de Schlegel, qui place cette pièce après toutes les autres d'Aristophane, et nous approuvons entièrement l'apologie chaleureuse de Th. Mitchell dans son édition des *Guêpes* (1835), dont la destination n'a malheureusement pas permis à l'éditeur de donner la pièce dans toutes ses proportions. (Sur A. G. de Schlegel et sur Racine, v. l'appendice. K. H.)

gique. Sans doute, rien ne devait être plus amusant que de voir Trygée monter au ciel sur un escarbot, Pégase d'un genre tout nouveau, et en ramener au milieu de toutes sortes de dangers et malgré toute la fureur du dieu de la guerre, la déesse de la paix ainsi que la Joie de l'automne et le Plaisir de la fête[1] ; mais les actes suivants des sacrifices pour la paix et des préparatifs du mariage de Trygée avec la Joie de l'automne se divisent en une quantité de scènes isolées, sans véritable progrès dans l'action et sans essor remarquable de l'imagination comique. Puis Aristophane cherche trop visiblement à cacher ce qu'il y a d'un peu traînant dans ces scènes, par quelques-unes de ces saillies grossières qui ne manquaient jamais leur effet sur la plèbe d'Athènes. Il faut en convenir, d'ailleurs, le poëte, en parlant de ses adversaires, exprime souvent, à cet égard, de meilleurs principes que ceux qu'il applique dans ses propres pièces[2].

Ici la chaîne des pièces d'Aristophane, continuée, année par année, sans interruption, se rompt pour quelque temps : mais les *Oiseaux*, représentés en 414 (ol. 91, 2), dédommagent pleinement de cette perte. Si les *Acharniens* sont la fleur de jeunesse de la poésie aristophanesque, elle apparaît dans les *Oiseaux* avec

[1] C'est ainsi qu'il faut traduire Ὀπώρα et Θεωρία.

[2] Il faut observer encore que, d'après les grammairiens anciens, Ératosthènes et Cratès, il y avait deux *Paix* d'Aristophane. Il n'y a cependant aucune trace qui permette de supposer que notre pièce ne soit pas celle donnée en 421.

tout le luxe et la magnificence d'une imagination mûrie, avec une diction où l'essor majestueux de la fantaisie s'allie, d'une façon merveilleuse et admirable, à la plaisanterie la plus rude et à la gaieté la plus charmante.

Les *Oiseaux* datent d'une époque d'Athènes qui ne peut être comparée, par l'étendue et l'éclat de la puissance et de la souveraineté, qu'avec les temps de 456 (ol. 81e, 1) avant la destruction de ses armées en Égypte. Athènes venait, par la paix tres-favorable de Nicias, de fortifier sa domination sur la mer et les côtes de l'Asie Mineure et de la Thrace, d'ébranler le Péloponnèse jusque dans son propre sein par une politique habile, de porter ses revenus au plus haut point qu'ils aient jamais atteint ; enfin à l'expédition de Sicile, entreprise sous des auspices si heureux, s'attachait l'espoir d'étendre encore l'empire maritime et colonial d'Athènes sur les parties occidentales de la Méditerranée. Grâce à Thucydide, nous connaissons la disposition des esprits à Athènes dans ce moment : le peuple se laissait éblouir par les brillants châteaux en Espagne de ses démagogues et devins : rien désormais ne semblait impossible à atteindre : tout le monde s'abandonnait à une véritable ivresse d'espérances exagérées. Alcibiade avec sa légèreté, son outrecuidance et cette union merveilleuse d'intelligence pénétrante et calculatrice et d'imagination hardie et illimitée, était le héros du temps. Même, lorsque le malheureux procès des Hermocopides l'eut fait disparaître d'au milieu des Athéniens, l'esprit qu'il avait fomenté et entretenu, vécut longtemps encore.

C'est à ce moment qu'Aristophane composa ses *Oiseaux*. Pour comprendre cette pièce dans ses rapports avec les événements du jour, sans cependant y mettre plus qu'il ne doit y avoir, il est indispensable de se faire une idée très-nette et très-claire de l'action de la pièce. Deux Athéniens, Pisthétère et Évelpide, celui qui aime à en faire accroire aux amis, et celui qui espère toujours, en ont assez de la vie agitée d'Athènes et de ses nombreux procès ; ils s'en vont donc parcourir le monde à la recherche de la huppe, vieux parent mythologique des Athéniens[1]. Ils la trouvent bientôt dans un désert rocailleux où, à l'appel de la huppe, s'assemble autour d'eux l'armée des oiseaux qui, pendant un moment, veut traiter en ennemis nationaux ces étrangers venus du genre humain, mais qui, sur les instances de la huppe, se décide pourtant à les écouter. C'est alors que Pisthétère développe ses idées grandioses sur l'antique empire des oiseaux et les nobles droits qu'ils ont perdus ; il leur propose de fonder une grande ville afin de reconquérir ces droits pour tous les oiseaux, allusion qui faisait songer à la mesure de la réunion des villages de la banlieue (συνοικισμός) que les hommes d'État athéniens avaient appliquée assez souvent, jusque dans le Péloponnèse, pour augmenter encore la puissance de la démocratie. Pendant que Pisthétère procède à toutes les cérémonies qui accompagnaient la fondation d'une ville

[1] La fable en faisait Térée, le roi de Thrace, celui-là même qui avait épousé la fille de Pandion, Procné, transformée en rossignol, comme il fut lui-même métamorphosé en huppe.

grecque, et qu'il chasse la foule empressée et importune de prêtres sacrificateurs, de poëtes d'hymnes, de prophètes, de géomètres, d'inspecteurs généraux, de marchands de lois, — scènes pleines d'ironie, qui visent la conduite des Athéniens dans les colonies et les villes alliées, — Évelpide surveille la construction de cette ville aérienne, de cette Néphélococcygia ou Nuées-coucouville, et bientôt arrive en toute hâte une estafette qui décrit de la manière la plus plaisante l'exécution de la grande construction par les diverses espèces d'oiseaux. Tout cela fait l'effet d'un mensonge, même sur Pisthétère[1], et le spectateur s'aperçoit aussitôt que Néphélococcygia est une pure fantaisie ; car la messagère des dieux, Iris, accourt sans que, sur son chemin du ciel à la terre, elle ait vu la moindre trace de cette forteresse[2]. La chose n'en trouve que plus d'écho parmi les hommes. Plus d'un chevalier d'industrie ne tarde d'arriver de la terre, pour prendre sa part des ailes promises, mais Pisthétère ne peut absolument pas se servir, pour sa ville, de ces nouveaux citoyens. Cependant, les hommes cessant de sacrifier aux dieux, parce qu'ils n'adorent plus que les oiseaux, les dieux eux-mêmes se voient forcés de participer à l'illusion universelle et d'être fous avec les fous. On convient

[1] V. 1167 :

Ἴσα γὰρ ἀληθῶς φαίνεταί μοι ψεύδεσιν.

[2] Sur la scène on ne voit rien de la nouvelle ville : le théâtre représente dans toute la pièce un paysage de rochers et de forêt, la demeure de l'épops ou surveillant au centre, demeure qui, à la fin de la pièce, sert en même temps de cuisine où l'on rôtit les oiseaux.

d'un traité par lequel Zeus cède le gouvernement à Pisthétère lui-même. Celui-ci sait s'emparer d'Héraclès, ambassadeur des dieux, par le parfum de quelques oiseaux qu'il a fait arrêter comme rebelles aristocrates et qu'il s'est fait rôtir. A la fin Pisthétère apparaît avec la Basiléia, sa fiancée, richement parée, brandissant la foudre de Zeus, dans un brillant cortége nuptial qu'accompagne tout l'essaim des oiseaux.

Dans cette courte esquisse nous avons supprimé avec intention toutes les parties explétives, quelque brillantes et amusantes qu'elles soient, afin de donner avant tout une idée juste de l'ensemble de la pièce. Souvent, précisément pour ce drame, les arbres ont empêché de voir la forêt; on y a cherché des significations de détails qui sont en contradiction avec le plan d'ensemble. Il est impossible qu'Athènes elle-même soit représentée dans Néphélococcygia, d'autant plus que cette ville est donnée comme une pure fantaisie. Les oiseaux restent dans toute la pièce de vrais oiseaux, et si Aristophane avait entendu dépeindre sous ce masque ses propres compatriotes, les qualités des Athéniens y seraient bien autrement accentuées[1]. Il n'est pas davantage admissible de voir dans les deux émigrés, Pisthétère et Évelpide, tels hommes

[1] On retrouve dans *Néphélococcygia* bien des institutions d'Athènes, l'acropole avec le culte d'Athéna Polias, les fêtes pélasgiques etc.; mais cela ne prouve rien, si ce n'est que les Athéniens qui en font le plan, y appliquent les noms qui leur sont familiers, ainsi qu'on avait coutume de faire dans les colonies.

d'État historiques d'Athènes; des chefs au pouvoir à ce moment ne pourraient évidemment pas se montrer aussi hostiles à l'organisation de la justice, à la fabrication des lois, à la sycophantie que l'est Pisthétère. Ils n'en sont pas moins Athéniens, de l'aveu même du poëte, de véritables enfants d'Athènes, et il semble incontestable qu'Aristophane voulait donner de vrais types des Athéniens du temps dans ces deux personnages, dont l'un est un rusé faiseur de projets, tête inquiète et inventive, qui sait faire accroire les choses les plus insensées; l'autre, un honnête sot, bien crédule et qui, avec une gaieté naïve, adopte toutes les folies du premier[1]. Toute la pièce est donc bien une satire contre la légèreté et la crédulité athéniennes, contre cette construction de châteaux en Espagne, cette attente rêveuse d'une vie de Cocagne à laquelle se laissait aller le peuple attique tout entier; mais cette satire a un caractère si général, il y a si peu de colère et d'amertume, tant d'humeur fantastique, qu'aucune pièce ne saurait produire un effet plus agréable et plus inoffensif. Nous nous séparons donc complétement, dans ce jugement, de celui des juges du concours à Athènes qui couronnèrent les *Chevaliers* et qui ne donnèrent que le second prix aux *Oiseaux*: il semble qu'ils aient plus apprécié la verve de l'agression la plus personnelle et la plus

[1] Il faut observer qu'Évelpide ne reste sur la scène que jusqu'à ce que le plan de Néphélococcygia soit fait. Après cela le poëte n'en a plus que faire.

furieuse que la richesse créatrice de l'invention comique.

Nous possédons deux pièces d'Aristophane de l'année 411 (ol. 92e, 1), si toutefois les indications chronologiques que nous avons données jusqu'ici sont justes, la *Lysistrate* et les *Thesmophoriazuses*. Une didascalie conservée place *Lysistrate* dans cette année où, après l'issue malheureuse de l'expédition de Sicile, l'occupation de Décélie par les Spartiates, et leur traité de subsides avec les Perses, la guerre pesait lourdement sur les Athéniens. En même temps la constitution de l'État venait d'être ébranlée, mouvement qui devait conduire à l'oligarchie. Le collége des *probules*, composé d'un petit nombre d'hommes de grande naissance, exerçait sa haute surveillance sur toutes les affaires de l'État, et peu de mois après la représentation des *Thesmophoriazuses* commença le gouvernement des Quatre-Cents. Aristophane appartenant, dès l'origine, au parti de la paix qui se composait des propriétaires aisés de la campagne, ne vivait plus alors que dans l'espoir d'une paix prochaine, comme si la paix devait ramener à jamais l'ordre et la concorde entre les citoyens. Dans *Lysistrate* cet espoir ou plutôt ce désir se produit sous forme d'une farce qu'aucune autre n'égale en gaieté et en licence. Ce sont les femmes qui, en leur refusant les devoirs conjugaux, forcent finalement leurs maris à s'accorder les uns avec les autres. Cependant, au soin avec lequel le poëte évite la satire politique déterminée et personnelle, on s'aperçoit combien tout l'état de choses était alors incertain, et qu'Aristophane ne savait

guère de quel côté se jeter avec tout le poids d'un esprit de parti aussi fortement prononcé.

Aristophane évite la politique davantage encore dans la pièce à peu près contemporaine des *Thesmophoriazuses*[1], pour se lancer dans la critique littéraire qui, autrefois, ne lui avait servi que d'ornement explétif. Pour l'assaisonner, il a recours à une bonne dose de saillies et de lazzis indécents. Euripide passait à Athènes pour un ennemi des femmes, à tort en vérité, car, dans ses tragédies, le tempérament irritable et passionné de la femme donne aussi souvent l'impulsion des bonnes que des mauvaises actions. Quoi qu'il en soit, l'opinion publique l'avait déclaré *misogyne*; et la pièce repose

[1] La fixation de la date des *Thesmophoriazuses* en 411 (ol. 92e,1) repose en partie sur les allusions à l'*Andromède* d'Euripide (v. xxv), qui était de l'année précédente, et qui, d'après un passage des *Grenouilles* (scholies des *Grenouilles*, 53), doit être placée en 412 (ol. 91e, 4). Il est vrai que l'expression ὀγδόῳ ἔτει pourrait se rapporter aussi à 413, ce qui placerait les *Thesmophoriazuses* en 412; mais à cela s'oppose la mention très-expresse de la défaite de Charminos dans un combat naval (*Thesmoph.*, 804), qui, d'après Thucydide, eut lieu dans les premiers jours de 411 (Thucyd., VIII, 41). On ne saurait placer les *Thesmophoriazuses* plus tard, en 410, sans rejeter la scholie des *Grenouilles* v. 53, et quelques autres notices des scholies de Ravenne sur les *Thesmophoriazuses* qui concordent avec elle. Le passage v. 808 sur les conseillers destitués ne peut donc pas se rapporter au remplacement du conseil des Cinq-Cents par l'oligarchie des Quatre-Cents (Thucyd., VIII, 69), qui n'eut lieu qu'après les Dionysiaques de 411; il a trait évidemment à ce fait que les *bouleutes* de 412 (91e 4) durent céder une partie considérable de leurs fonctions au collége des *probules* (Thucyd., VIII, 1). (J. Richter, *Aristophanisches*, Berlin, 1845, p. 10 à 13, parle pour 410 (Ol. 92e, 2) E. M.)

sur la fiction que les femmes, à la fête des Thesmophories, où elles étaient tout à fait entre elles, méditent une vengeance contre Euripide et veulent en décider la mort, et qu'Euripide se fait représenter dans cette assemblée par quelqu'un que les femmes puissent prendre pour une des leurs. Agathon, le poëte doucereux et efféminé, auquel il songe tout d'abord, excellente occasion pour parodier la manière d'Agathon, n'ose s'y décider ; il ne sait que donner le costume pour en affubler en femme le vieux Mnésiloque, beau-frère et ami d'Euripide. Mnésiloque plaide fort bravement, en effet, la cause de son beau-frère, mais il est dénoncé, convaincu de sa virilité, et, sur la plainte des femmes, arrêté par un sergent de police scythe, jusqu'à ce qu'Euripide, après avoir vainement essayé d'enlever, en Ménélas et en Persée tragiques, cette nouvelle Hélène et Andromède, détourne, par des moyens plus matériels, le Scythe de la surveillance de Mnésiloque. Ce qu'il y a de plus comique dans cette pièce, c'est évidemment qu'Aristophane, tout en se donnant l'air de châtier Euripide pour ses calomnies contre les femmes, traite le beau sexe bien plus durement que ne l'a jamais fait Euripide.

La satire littéraire, qui paraît avoir presque exclusivement occupé Aristophane pendant les dernières et sombres années de la guerre du Péloponnèse, a trouvé sa forme la plus accomplie dans les *Grenouilles*, représentées en 405 (93, 3), un des premiers chefs-d'œuvre que la muse de la comédie ait jamais inspirés à un de ses

favoris. Déjà l'invention qui en forme la base est sublime et grandiose ; quelle joie ne dut pas éprouver le poëte d'orner une idée aussi heureuse de toute l'abondance des inventions comiques qui affluaient spontanément dans son esprit! Dionysos, le dieu de la scène dramatique, traité ici absolument en jeune fat athénien qui se donne pour un connaisseur en tragédie, est malheureux de ce qu'après la mort d'Euripide et de Sophocle il y ait un si grand vide sur la scène tragique, et il se décide à faire le voyage des Enfers pour en ramener un tragique, Euripide de préférence[1]. Il se fait transporter par Charon sur l'étang qui entoure les Enfers, est contraint de ramer lui-même au son du joyeux coassement des grenouilles du marais[2], et arrive, après toutes sortes de dangers, jusqu'à l'endroit où le chœur des initiés bienheureux (c'est-à-dire de ceux qui savent jouir comme il faut de la liberté et de la gaieté de la comédie) chante ses vers et exécute ses danses. Toutefois avant d'y être admis, il a encore bien des aventures amusantes à essuyer, à la porte de Pluton, en compagnie

[1] Il éprouve surtout un violent désir de revoir l'*Andromède* d'Euripide, qui plut aussi particulièrement aux Abdéritains. Lucien, *Quom. conscr. sit hist.*, 1. (Sur la signification de ce Dionysos, cf. G. Stallbaum : *de persona Bacchi in Ranis Aristoph*. Lips., 1839. E. M.)

[2] Le rôle des *Grenouilles* est bien chanté par le chœur, mais elles restent invisibles, ce que l'on appelle un *parachorégème*. Les choreutes étaient rangés sans doute dans le *hyposcénium* (sous la scène) et au niveau de ceux qui se trouvaient dans la barque, c'est-à-dire à l'orchestre. (V. notre note de l'appendice sur l'organisation du théâtre ancien. K. H.)

de son valet Xanthias. Or, il se trouve que par hasard une dispute vient d'éclater aux Enfers entre Eschyle, qui a occupé jusque-là le trône tragique, et Euripide nouvellement arrivé qui le réclame pour lui. Dionysos profite de cette circonstance pour mettre à exécution son plan : il ramènera sur terre le vainqueur du combat. Cette lutte est un curieux mélange de sérieux et de plaisanterie; elle s'étend sur toutes les parties de l'art tragique, sur les sujets et l'effet moral, l'exécution et le caractère du style, les prologues, les chants du chœur, les monodies, et touche très-souvent, tout en restant comique, le point essentiel. Toutefois le poëte prend la liberté d'établir, par des images hardies, plutôt que par des démonstrations, la manière de voir à laquelle il s'est arrêté personnellement et d'après laquelle Eschyle puise au fond de son cœur ses pensées énergiques, pleines de véritable sens moral, tandis qu'Euripide ébranle toutes les assises du salut national, la foi et les principes de morale, par son raisonnement subtil et artificiel. C'est ainsi qu'à la fin les deux tragiques s'approchent d'une balance pour y jeter leurs vers, et que les pesantes et vigoureuses paroles d'Eschyle font sauter en l'air les pensées pointues et raffinées d'Euripide. Et sans doute, Aristophane a raison au fond de juger ainsi les choses ; ce sentiment spontané, cette conscience naturelle du bien et du juste qui vivaient dans Eschyle sont évidemment bien plus favorables à une vertueuse énergie des citoyens et à la moralité publique, que le raisonnement d'Euripide qui appelle toutes choses devant sa barre

et les rend ainsi, dès l'abord, comme douteuses et comme subordonnées à l'issue problématique d'un procès. Aristophane n'en a pas moins tort de faire à Euripide un reproche personnel d'une tendance générale qui s'était emparée irrésistiblement de l'esprit de toute l'époque. Il aurait fallu que la comédie possédât le pouvoir d'arrêter la roue du temps, et de faire remonter le courant du mouvement intellectuel, si elle avait prétendu ramener le public athénien à cette disposition d'esprit où Eschyle l'avait pleinement satisfait.

Une chose remarquable, ce sont les allusions qui, dans différents passages de cette comédie, apparaissent à côté du sujet littéraire. Aristophane n'a pas cessé de maintenir sa position vis-à-vis des démocrates passionnés; il attaque Cléophon, démagogue alors puissant; dans la parabase il recommande au peuple fort intelligiblement, bien que d'une manière voilée, de faire la paix et de se réconcilier avec les démagogues bannis qui avaient gouverné Athènes au temps des Quatre-Cents[1]; mais il reconnaît que le peuple n'est plus en état de se sauver de la ruine imminente par ses propres forces et sa propre sagesse; il lui recommande de s'accommoder du puissant génie d'Alcibiade, qui n'était certes pas un vieil Athénien selon l'idéal d'Aristophane, dans ce conseil curieux qu'il met dans la bouche d'Eschyle: « Ne laisse jamais dans l'État grandir le jeune lion; mais si tu l'as élevé, soumets-toi à sa ma-

[1] Cf. Meieri *de Aristoph. Ranis comment. tertia*, Halæ, 1852. P. XV. E. M.

nière, » conseil, il est vrai, qui aurait été bien mieux encore à sa place dix ans auparavant.

Aristophane est le seul des grands poëtes athéniens qui survécût à la guerre du Péloponnèse pendant laquelle étaient successivement morts, Sophocle et Euripide, Cratinos et Eupolis. Nous le voyons encore en activité poétique pendant toute une série d'années après la guerre du Péloponnèse ; mais on dirait que c'est un étranger, un homme d'un autre temps. Ses *Ecclésiazuses* sont, selon toute probabilité, de 392 (ol. 96, 4). C'est une folle bouffonnerie au fond de laquelle il y a cependant encore ce même crédo politique qu'Aristophane professait maintenant depuis plus de trente ans. La démocratie était rétablie alors avec tous ses mauvais côtés, l'argent de l'État était de nouveau prodigué pour des intérêts privés ; le démagogue Agyrrhios entretenait le petit peuple d'une haute solde pour le déterminer à participer aux assemblées ; la bourgeoisie suivait sans grande confiance aujourd'hui tel chef, demain tel autre : dans cet état de choses, les femmes, dans l'œuvre d'Aristophane, décident de se charger des finances de l'État et du gouvernement entier. Elles arrivent en effet à leur but dans l'ecclesia où elles se trouvent déguisées en hommes ; elles y réussissent, surtout parce que c'est la seule chose que l'on n'ait pas essayée encore[1], et qu'on s'a-

[1] *Ecclesiazuses*, v. 456.

Ἔδοξε γὰρ τοῦτο μόνον ἐν τῇ πόλει
Οὔπω γεγενῆσθαι;

p. 15.

bandonne au bon espoir que, d'après un vieil oracle, tout ce que décideraient les Athéniens, fùt-ce la chose la plus folle, devait tourner à leur avantage. Les femmes organisent alors une excellente utopie où biens et femmes sont en commun, où l'on a surtout un soin particulier des personnes laides des deux sexes, idée poursuivie ensuite avec la gaieté la plus libre dans toutes ses conséquences les plus amusantes.

Dans cette union d'une pensée fondamentale sérieuse avec les créations les plus hardies d'une folle imagination, les *Ecclésiazuses* ne le cèdent pas aux pièces de l'époque la plus florissante de la comédie attique ; mais l'arrangement technique trahit visiblement l'influence de la situation étroite et gênée de l'État[1]. Le chœur est évidemment organisé avec parcimonie ; son masque était facile à faire puisqu'il ne représentait que des femmes attiques qui entrent d'abord avec des barbes et des manteaux d'hommes ; il n'avait besoin que de peu d'étude, car il n'a presque rien à chanter. Toute la parabase est supprimée, ou plutôt remplacée par une petite harangue dans laquelle le chœur, avant de quitter la scène, engage les juges à juger avec équité et impartialité.

Ces déviations extérieures du plan primitif de l'ancienne comédie se retrouvent, unies à beaucoup de changements internes dans le *Plutos*, et forment la transi-

[1] Les chorégies n'étaient point supprimées, mais on cherchait à les faire de moins en moins coûteuses. Cf. Böckh, *Économie politique des Athéniens*, l. III, § 22.

tion visible à ce qu'on est convenu d'appeler la comédie moyenne. Le *Plutos* qui nous est conservé, n'est pas celui que le poëte avait mis en scène en 408 (92, 4), mais bien celui qu'il donna vingt ans plus tard (388, ol. 97, 4), la dernière pièce que le vieux poëte ait fait jouer lui-même; car deux drames qu'il composa encore après le *Plutos*, le *Cocalos* et l'*Éolosicon*, il les fit donner par son fils Araros. Dans le *Plutos* que nous possédons, Aristophane s'écarte décidément des grands intérêts de l'État; sa satire dans cette pièce est, ou généralement humaine, dirigée contre les imperfections et les travers qui se trouvent partout dans la vie des hommes, ou elle est tout à fait personnelle, et choisit au hasard, au milieu de la foule, des individus quelconques pour donner plus de sel aux plaisanteries. L'invention qui en forme le fond peut servir pour tous les temps : le dieu de la richesse, aveugle qu'il est, tombe entre les mains des plus mauvaises gens et, par cela même, tombe très-bas; un bon et honnête bourgeois, Chrémyle, a soin de le guérir de sa cécité et rend par là bien des braves gens heureux, plonge bien des coquins dans la misère. Du caractère universel de cette fable, il s'ensuit aussi que les personnes ont le type général de leur état et de leur métier. C'est par là, autant que par le ton plus modeste, moins choquant, mais bien moins original aussi du langage, que la pièce s'approche de la nature de la comédie moyenne. Cette transformation n'est cependant pas partout également sensible; on ne peut donc pas dire que le genre nouveau s'y trouve déjà complétement

achevé et dans sa forme définitive : par moments on se sent encore comme effleuré du souffle de la comédie ancienne et on ne peut se défendre de la triste conviction que le grand génie comique, survivant à l'apogée de son art, était devenu lui-même incertain et inégal dans cet art.

CHAPITRE XXIX

LES RIVAUX D'ARISTOPHANE ET LA COMÉDIE MOYENNE ET NOUVELLE

De Cratinos et Eupolis, de Phérécrate et Hermippe, de Télécléide et Platon et de plusieurs de leurs compétiteurs pour le prix de la comédie nous possédons un grand nombre de titres de pièces et de citations de courts passages : véritable trésor pour l'investigateur infatigable des détails de la vie publique et privée d'Athènes, mais de peu de ressources pour un travail comme le nôtre qui a toujours en vue l'ensemble des œuvres et le caractère distinctif des poëtes.

Quant à Cratinos, les allusions brèves, mais substantielles d'Aristophane nous en apprennent plus que les fragments si morcelés de ses ouvrages. C'était évidemment une nature, toute créée pour la danse ivre et joyeuse du comos bachique. La note fondamentale de

la comédie se faisait entendre dans son œuvre avec toute sa vigueur et toute sa puissance, exactement comme la note dominante de la tragédie se retrouve avec le plus de pureté dans Eschyle. Il s'abandonnait à ce jeu fantastique et capricieux avec toute la force de son génie; les étincelles petillantes de ses saillies sortaient d'une âme embrasée de l'antique grandeur athénienne. Les attaques personnelles étaient dégagées de tout égard et de tout respect. Comparé à Cratinos, Aristophane semblait d'une culture plus exquise, plus habile et plus prompt à manier la repartie, et non sans une nuance marquée de cette civilisation sophistique d'Euripide, qu'il combattait si systématiquement. « Qui es-tu, disait Cratinos quelque part, auteur alambiqué, fendeur de cheveux, chasseur de sentences, petit Euripidaristophane?[1] »

Les poëmes de Cratinos montrent souvent, par les noms seuls de ses chœurs, quelle variété d'inventions hardies en formait la base. Il ne composait pas seulement un chœur de toute une foule d'Archiloques ou de Cléobulines, autrement dit de calomniateurs et de femmes éprises d'énigmes : il introduisit aussi, comme chœur, des Ulysse et des Chiron en nombre, des Panoptès, c'est-à-dire des êtres ayant, comme l'Argos-Panoptès de la mythologie, deux têtes et des yeux innombrables[2],

[1] Τίς δε σύ; (κόμψος τις ἔροιτο θεατής),
Ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώτης, εὐριπιδαριστοφανίζων.
Nous avons cité plus haut (chap. xxv) la réponse d'Aristophane.

[2] Κρανία δισσὰ φορεῖν, ὀφθαλμοὶ δ' οὐκ ἀριθμητοί.

par lesquels il symbolisait, d'après une explication judicieuse et naturelle[1], les disciples d'Hippon, philosophe spéculatif du temps, pour lesquels ni le ciel ni la terre n'avaient rien de caché. Les Richesses aussi (πλοῦτοι) et les Lois d'Athènes (νόμοι) formaient des chœurs chez Cratinos : car la comédie attique prenait la liberté de personnifier tout ce qui bon lui semblait[2].

La pièce de Cratinos dont nous connaissons le mieux la marche, tombe dans les dernières années de sa vie, et était intitulée la *Bouteille* (*Pytiné*). Dans sa vieillesse, Cratinos s'était, on ne saurait le nier, démésurément adonné à la boisson, et Aristophane, ainsi que les autres comiques, le raillait déjà comme un vieillard tombé en enfance dont la poésie était complètement noyée dans le vin. C'est alors que le vieux comique se releva une dernière fois et avec tant d'énergie et de bonheur qu'en 425 (ol. 89, 1) il remporta le prix sur tous ses rivaux, parmi lesquels se trouvait Aristophane avec ses *Nuées*. Cette pièce fut la *Pytiné*. Avec une naïveté grandiose le poëte y fit de lui-même le sujet de la comédie. La Comédie y figurait comme la légitime femme de Cratinos, comme la bien-aimée de sa jeunesse, et se plaignait amèrement d'être négligée par son mari qui courait après une autre donzelle, la bouteille. Elle va jusqu'à l'archonte porter plainte pour abandon coupable (κάκωσις) : si son mari ne veut revenir à son devoir, elle requiert le divorce. Il

[1] Bergk, *de reliquiis comœdiæ atticæ antiquæ*, p. 162.

[2] Les Ἑορταί et les Νῆσοι de Platon, les Ἀῆραι et les Τόλμαι de Cratès tiraient évidemment leurs titres du chœur.

en résulte que le poëte se recueille, et que l'ancien amour se réveille dans son cœur. A la fin, son génie poétique s'élève dans toute sa force et sa splendeur, le poëte repentant pousse même la passion pour le drame jusqu'à forcer ses amis à lui fermer la bouche, pour qu'il n'inonde pas tout du flot de ses poésies et de ses vers[1]. Dans cette pièce, en effet, Cratinos ne semble pas avoir mérité le reproche qu'on lui fait parfois de ne savoir pas bien tirer parti de ses excellentes inventions qui souvent se brisaient, pour ainsi dire, entre ses mains.

Dès le temps de l'apogée de Cratinos, on rendit une loi destinée à limiter la liberté des saillies dans la comédie. (Ol. 85e, l. 440.) Il est infiniment probable que, sous la contrainte de cette loi, qui toutefois ne resta pas longtemps en vigueur, on représenta pour la première fois les *Ulysses* (Ὀδυσσεῖς) de Cratinos, pièce que les littérateurs anciens représentent comme approchant du caractère de la comédie moyenne[2]. Cratinos s'y abstenait probablement de toute satire personnelle et politique pour se renfermer exclusivement dans la sphère des choses communes à l'humanité : le sujet légendaire de la pièce — Ulysse chez le cyclope Polyphème — s'y prêtait d'ailleurs éminemment.

Un poëte romain qui a l'habitude de choisir ses mots

[1] *Cratini fragmenta col.*, Runkel, p. 50; Meineke, *Hist. crit., com. Græc.*, p. 51.

[2] Platonius, *de Comœdia*, p. 8. Si la pièce contenait une parodie (διασυρμόν τινα) de l'*Odyssée* d'Homère, il ne faut cependant pas supposer que Cratinos ait voulu critiquer Homère et le rendre ridicule.

avec un grand soin et qui aime à leur donner toute leur portée[1], appelle Cratinos le *hardi* à côté d'Eupolis, le *colère*. Évidemment, une violente indignation contre les vices qui envahissaient la société athénienne et une amertume particulière dans la satire, formaient le trait principal dans le caractère d'Eupolis dont on vante aussi l'abondance dans l'invention[2]. Il s'attribuait lui-même une grande part dans les *Chevaliers* d'Aristophane, celle des comédies du maître où domine le plus la satire personnelle. Aristophane, de son côté, prétendait qu'Eupolis dans son *Maricas*, avait imité les *Chevaliers* en les gâtant par de méchantes additions[3]. Tout ce que nous savons de ce *Maricas*, joué dans l'ol. 89e, 3 (421), c'est que ce nom d'esclave désignait le démagogue Hyperbolos, successeur de Cléon dans la faveur populaire, et représenté ici, à l'instar de Cléon, comme un homme sans éducation libérale et d'une moralité plus que douteuse. C'était surtout le bon Nicias qui formait dans cette pièce le point de mire des intrigues d'Hyperbolos. Cependant, celui des drames d'Eupolis qui renfermait le plus de fiel était très-certainement celui des *Bapté*, souvent cité dans l'antiquité, mais toujours de manière à ne pas permettre de se faire une idée bien nette de cette pièce singulière. Ce qu'il y a de plus probable, c'est que

[1] Perse, I, 124. La *Vita Aristophanis* confirme ce jugement.

[2] Φαντασία, εὐφάντασтος. Le même grammairien vante aussi l'essor (ὑψηλός) et la grâce (ἐπίχαρις) d'Eupolis. Il insiste peut-être un peu trop sur celle-ci.

[3] Aristophane, *Nuées*, 553.

cette comédie d'Eupolis était dirigée contre la société (*hétairia*) d'Alcibiade, surtout contre ce mélange singulier d'impiété fanfaronne, de mépris outrecuidant pour les mœurs traditionnelles, de frivolité dédaigneuse pour les religions nationales, et d'engouement pour les cultes mystiques et bizarres de l'Orient. Dans cette pièce, Alcibiade et ses camarades étaient représentés sous le nom de Bapté — nom qui semble provenir de l'usage mystique du baptême — comme adorateurs d'une divinité barbare, la Cotys ou Cotytto de Thrace, dont le culte frénétique, célébré au son d'une musique étourdissante, leur servait pour cacher des excès de toute sorte : peintures qui, s'il faut en juger par l'imitation de Juvénal[1], doivent avoir été on ne peut plus énergiques et frappantes.

Eupolis avait composé deux pièces qui étaient évidemment en rapport l'une avec l'autre. Elles représentaient l'état d'Athènes, l'une à l'intérieur, l'autre à l'extérieur. Dans l'un de ces drames, les *Dèmes*, les villages de l'Attique, qui composaient le peuple entier (δῆμοι), formaient le chœur comme autant de personnes. Dans cette pièce, Myronidès, général et homme d'État considérable et estimé du temps de Périclès, mais qui avait survécu à celui-ci, ainsi qu'aux autres grands contemporains, et qui maintenant, arrivé à un âge avancé, se

[1] Juvénal. II, 91. Cf. Buttmann, *Mythologus*, vol. II, p. 159-167; Meineke, *Quæst. scen. spec.*, I, p. 44; Lobeck, *Aglaophamus*, vol. II, p. 1008; Lucas, *Eup. et Crat.*, p. 84; Fritzsche, *Quæst. Aristoph.*, I, p. 201.

sentait isolé dans une génération dégénérée, Myronidès descend aux Enfers, avec l'intention d'y chercher un de ses vieux chefs, et il en ramène en effet Solon, Miltiade, Aristide et Périclès [1]. Des portraits de ces hommes où le respect de leur grandeur n'arrêtait point les saillies joyeuses de la verve comique, des peintures vivantes de l'état d'Athènes, orpheline de ses grands politiques et généraux, se trouvaient ainsi motivés, amenés de la façon la plus gracieuse et la plus naturelle. S'il faut en juger d'après quelques fragments, les héros antiques se plaisaient peu sur la terre, et le chœur dut les prier instamment de ne pas abandonner l'État et les armées d'Athènes à des jeunes gens efféminés et voluptueux. Le pièce se terminait par une scène où le chœur vantait comme des dieux les ombres des Enfers, et leur consacrait les sceptres de bois d'olivier, entourés de laine (εἰρεσιῶναι), qui lui avaient servi dans le culte de ces divinités et dont il avait appuyé ses prières selon le rite sacré. Les *Poleis* d'Eupolis avaient pour chœur les villes alliées ou plutôt tributaires d'Athènes : l'île de Chios qui était toujours restée fidèle à Athènes et à cause de cela même avait été mieux traitée, s'y distinguait

[1] Ce qui prouve clairement que Myronidès cherche Périclès, c'est la comparaison du *Périclès* de Plutarque, ch. XXIV, avec les passages d'Aristide, de Platonios et autres. (Raspe, *De Eupolidis* Δήμοις *ac* Πόλεσιν. Lips., 1832). Périclès demande à Myronidès pourquoi donc il le cherche, et s'il n'y a point de gens de mérite à Athènes, si son fils, que lui avait donné Aspasie, n'est pas un grand homme d'État, etc. On voit bien par là que c'est Myronidès qui l'a cherché.

d'une manière avantageuse : Cyzique, dans la Propontide, fermait le cortège. Il est impossible de rien affirmer de plus sur cette comédie.

Parmi les autres comiques de ce temps Cratès est celui dont il est le plus facile de saisir les traits avec une certaine netteté, précisément parce qu'il avait plus d'originalité, plus de qualités anormales que les autres. Cratès avait été acteur dans les pièces de Cratinos avant de devenir auteur comique lui-même : il ne fut cependant rien moins qu'imitateur de Cratinos. Tout au contraire, il abandonna complétement le terrain que Cratinos et les autres comiques avaient toujours choisi pour leur arène : il renonça à la satire politique. Peut-être n'eut-il pas le courage, dans sa position un peu dépendante, de s'attaquer, du haut de la scène, aux puissants démagogues ; peut-être aussi songea-t-il que les plus beaux lauriers en ce genre lui étaient déjà enlevés. Sa force consistait exclusivement dans l'art avec lequel il composait et compliquait ses pièces[1] : elles excitaient l'intérêt par les incidents de l'intrigue qui en formait le sujet. C'est ce qui a fait dire à Aristophane[2], qu'il avait régalé les Athéniens à peu de frais, en leur donnant à goûter les plus ingénieuses inventions sans prendre la

[1] Aristote, *Poétique*, c. v ; Τῶν δὲ Ἀθήνησι Κράτης πρῶτος ἦρξεν, ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας, καθόλου λόγους ἢ μύθους ποιεῖν, c'est-à-dire : parmi les comiques athéniens, Cratès fut le premier qui, renonçant à la satire personnelle, fit des récits ou des fictions d'un caractère général.

[2] *Chevaliers*, 535. Cf. Meineke, *Hist. crit. com. Græc.*, p. 60.

peine de les assaisonner. Les pièces de Cratès étaient des tableaux de mœurs : le premier par exemple il mit sur la scène l'ivrogne, de même que Phérécrate, celui des comiques athéniens qui se rapproche le plus de Cratès, peignait à traits gigantesques le gourmand[1].

Aristote place Cratès dans la même catégorie que le comique sicilien, Épicharme ; et il est probable qu'il eut en effet plus d'affinité avec lui que les autres poëtes de la comédie attique[2]. Peut-être est-ce le moment de parler de ce poëte célèbre : car l'histoire du développement du drame attique aurait été entravée, si nous avions étudié plutôt la comédie de Sicile. La comédie de Sicile se rattache également, nous l'avons vu plus haut (chap. XXVII), aux vieilles farces de Mégare ; mais elle a suivi une direction différente de celle prise par la comédie attique. Les farces mégariennes n'avaient certainement pas le caractère politique que celle-ci affecta de si bonne heure ; elles cultivaient par contre un genre de comique qui est étranger au drame aristophanesque, l'imitation ridicule (la charge) de certains états et métiers de la société. On ne pouvait observer avec vivacité et humeur la tenue et les manières extérieures qui semblent appartenir à certaines fonctions et à certaines occupations, sans y découvrir bientôt quelque chose de caractéristique, souvent quelque chose d'exclusif, de borné, d'étranger à l'éducation libérale, de la maladresse dans les occupations qui ne touchent pas au métier, et

[1] Anonym., *de Comœdia*, p. XXIX.
[2] Bergk., *de rel. com. Att.*, p. 285.

ces observations ouvraient ainsi un vaste champ à la raillerie et à la saillie. C'est ainsi que Méson, ancien comédien et poëte de Mégare[1], introduisit le rôle du cuisinier ou du marmiton qui se maintint sur la scène, si bien qu'on continua à Athènes d'appeler ces personnages des Mésons, leurs saillies des mésoniennes[2]. Il entrait dans ces scènes un fort élément d'imitation extérieure et de comique de gestes, chose que les Doriens en général paraissent avoir plus affectionnée que les Athéniens. Le jeu des Dikélictes spartiates consistait uniquement à imiter certains caractères de la vie commune, le médecin étranger par exemple, dans des figures de danse, au moyen d'une gesticulation animée et du discours simple de tous les jours. Il est d'autant plus vraisemblable que ce genre de comique ait passé en Sicile par l'intermédiaire des colonies doriennes, que nous trouvons de préférence aux frontières occidentales du monde hellénique cette comédie aux caractères stéréotypes, revêtus de masques convenus. Le jeu osque des Atellanes, que les Romains avaient également reçu de Campanie, avait pour caractère distinctif ces masques stéréotypes; et si long que paraisse le chemin des Doriens du Péloponnèse aux Osques d'Atella, les noms

[1] Il vécut incontestablement à l'époque où existait, à côté de la comédie attique, une comédie mégarienne qu'Ecphantide (antérieur à Cratinos) et autres poëtes de l'ancienne comédie représentent comme une farce grossière. Le Mégarien Tolynos appartient à la même époque.

[2] Le grammairien Aristophane de Byzance, dans Athénée, XIV, p. 659, et Festus au mot Mæson.

mêmes de ces masques à caractère fournissent des preuves évidentes d'une influence grecque[1].

En Sicile la comédie apparaît d'abord à Sélinonte, colonie de Mégare. Aristoxène qui composa des comédies en dialecte dorien, y vécut avant Épicharme ; aucun témoignage authentique ne dit exactement à quel moment. On ne sait que peu de choses sur son compte : fait remarquable cependant, dans le peu de fragments que nous en possédons, il y a un vers qui forme le début d'un longue invective contre les devins[2] : il est évident que lui aussi s'en prenait aux folies et aux ridicules propres à certaines classes et à certains métiers.

La période florissante de la comédie sicilienne fut celle où Phormis, Épicharme et son fils ou élève Dinolochos composaient pour le théâtre. On sait que Phormis était ami de Gélon et précepteur de ses enfants ; Épicharme, selon des renseignements dignes de créance, était originaire de l'île de Cos et était arrivé en Sicile en même temps que Cadmos, tyran de Cos, qui abdiqua le gouvernement de son île vers la 73[me] ol. (488), pour aller s'établir en Sicile. Épicharme demeura pendant un court espace de temps à Mégare de Sicile où il commença probablement sa carrière de poëte comique.

[1] Parmi les masques stéréotypes des *Atellanes*, on trouve le *Pappus*, dont le nom est évidemment le πάππος grec et rappelle surtout le Παπποσείληνος, le vieux chef des Satyres dans le drame satyrique ; le *Maccus* dont le mot grec μακκοᾶν explique le sens, le *Simus* (plus tard du moins, Suétone, *Galba*, 13), nom donné surtout aux Satyres à cause de leur nez camard.

[2] Héphestion, *Encheir.*, p. 45.

Quand, dans l'ol. 74me, 1 ou 2 (484 ou 483), Mégare fut conquise par Gélon et que la population en fut transportée à Syracuse, Épicharme y alla également : la maturité de sa vie et de son art coïncide donc avec le règne de Hiéron (ol. 75me, 3 à 78me 2; 478-467). Ces dates seules permettent de conclure que le caractère de la comédie d'Épicharme ne put pas être politique : la sûreté et l'autorité du tyran ne s'accommodaient guère de la liberté du théâtre. Nous n'entendons pas contester par là que les grands événements contemporains, les destinées du pays, n'aient été touchés, peut-être même peints en détail, dans les pièces d'Épicharme : de quelques-unes d'entre elles nous pouvons même prouver avec certitude ces rapports avec l'histoire contemporaine. Cependant la comédie d'Épicharme ne prenait point, comme celle d'Aristophane, parti dans les luttes des factions et des tendances politiques, elle n'essayait point de présenter tel état politique de Syracuse comme heureux, tel autre comme mauvais et dangereux. La muse d'Épicharme avait une tendance humaine et générale : elle riait et se moquait de folies et de travers qui se retrouvent partout à certains degrés de la vie sociale des hommes. Il avait un élément important de cette imitation animée de certaines classes de la société ordinaire dont il a été question plus haut. Une grande partie de ses pièces paraissent avoir été des comédies à caractères, le *Paysan* par exemple ('Αγρωστῖνος) et les *Ambassadeurs de fête* (Θεᾶροι) : on rapporte d'une façon certaine qu'Épicharme mit le premier en scène le

parasite et l'ivrogne, que Cratès remania pour le théâtre attique. Épicharme se servit aussi le premier de ce nom de parasite[1] qui dans la suite retentit tant de fois dans les pièces grecques et romaines ; et bien des traits vigoureux et gais avec lesquels Plaute a l'habitude de dessiner ce genre de personnages, pourraient bien par leur première ébauche remonter jusqu'à Épicharme[2]. Le poëte syracusain montra sans doute dans sa manière de concevoir ces personnages beaucoup de ce talent, propre à la race dorienne plus qu'à toute autre tribu grecque, de résumer une observation exacte et pénétrante des hommes dans quelques traits frappants et quelques expressions énergiques, qui faisaient qu'on croyait pénétrer l'homme tout entier, dès qu'on l'avait entendu prononcer trois mots. Toutefois, par une originalité singulière, à ce don s'alliait chez Épicharme une certaine tendance philosophique. Épicharme était un homme grave, d'une éducation variée et profonde : il appartenait par sa famille à l'école des médecins de Cos qui dérivaient leur art d'Esculape : il avait été initié par Arcésas, disciple de Pythagore, à l'étrange système de ce philosophe, et ses comédies étaient remplies de discus-

[1] Dans le drame attique d'Eupolis les parasites du riche Callias parurent comme κόλακες : mais le seul fait qu'ils composaient le chœur empêchait qu'ils pussent former le vrai sujet de la satire comique. Ce ne fut qu'Alexis, de la comédie moyenne, qui porta sur la scène le parasite, sous ce nom même.

[2] Le nom du parasite, dans le *Stichus* de Plaute, Miccotrogus, n'est pas attique, mais dorien, et remonte, par conséquent, très-probablement à Épicharme.

sions philosophiques[1], non-seulement comme on pourrait s'y attendre tout d'abord, sur des idées et des principes de morale, mais encore sur des questions de nature métaphysique, sur Dieu et l'univers, le corps et l'âme : et on ne comprend guère comment Épicharme a pu fondre ces discours spéculatifs dans le contexte de sa comédie. Ce qui est certain, c'est qu'il trouva moyen de rattacher la peinture des folies et des ridicules de son monde aux plus hautes spéculations ou divinations sur la nature des choses; cela permet de conclure à la différence absolue de sa manière et de la comédie attique.

Il est facile de mettre en harmonie avec cette tendance générale, humaine et philosophique, la forme légendaire qu'avait une grande partie des comédies d'Épicharme[2]. Les qualités et les traits des personnages mythiques ont ce je ne sais quoi de général, de normal,

[1] Epicharme lui-même dit, dans quelques beaux vers (Diogène Laërce, III, 1, § 17) qu'un jour un de ses successeurs vaincrait tous les autres penseurs avec ses discours dans un autre costume et sans mesure métrique. Il est très-probable que l'anthologie philosophique que l'on avait sous le nom d'Epicharme, et qu'Ennius imita dans son *Epicharme* (en tétramètres trochaïques), était précisément un extrait de la comédie d'Epicharme, comme la gnomologie que nous possédons de Théognis est un extrait de ses élégies. (Cf. sur tout cela Bernays, dans le *Rh. Mus.*, VIII, p. 280, 1853, et M. Artaud dans son ouvrage posthume sur la comédie. K. H.)

[2] Des trente-cinq titres de comédies d'Épicharme qui nous sont conservés, dix-sept sont pris de personnages mythologiques. Grysar, *de Doriensium comœdia*, p. 274. Cf. *Epicharmi fragmenta coll.* H. Polman Kruseman, Harlemi, 1834.

d'indépendant des petits accidents, qui permet le mieux de montrer les causes intimes et les conséquences extérieures, les symptômes et les critères des dispositions bonnes ou mauvaises de l'âme. Si nous possédions encore la comédie dorienne et ce qui s'y rattache dans l'ancienne comédie attique et surtout dans la moyenne, nous verrions distinctement et dans des peintures animées, ce que nous ne pouvons maintenant que deviner d'après des titres et de courts fragments, à savoir que la mythologie ainsi traitée était aussi féconde pour la poésie comique que pour le monde idéal de la tragédie. Évidemment, pour en faire un sujet de comédie, il fallait faire descendre dans une sphère inférieure le monde des dieux et des héros : l'anthropomorphisme devait, pour ainsi dire, faire le dernier pas en envisageant la vie des dieux exactement comme l'existence bourgeoise et domestique de l'homme du commun et en y faisant ressortir les penchants et les instincts les plus vulgaires. C'est ainsi que la voracité insatiable d'Héraclès était un sujet qu'Épicharme ne se lassait pas de peindre de main de maître[1]. Dans une autre de ses pièces c'était un repas de noces chez les dieux qui était décrit comme le sublime du luxe le plus exquis[2]; un troisième drame, *Héphestos* ou les *Buveurs*[3], représentait la querelle du dieu du feu avec sa mère Héra, absolument comme une querelle de famille, terminée aussi gaiement que pos-

[1] Dans le *Busiris.*

[2] Dans la *Noce d'Hébé.*

[3] Ἥφαιστος ἢ κωμασταί.

sible par une invitation adressée par Bacchus au fils emporté qui, dans sa colère, a quitté l'Olympe et que l'on y ramène en cortége triomphal et bruyant, après l'avoir bien enivré dans un grand banquet. Ce sont encore les scènes analogues des pièces d'Aristophane qui donnent probablement la meilleure idée et la plus vivante du ton général de cette comédie mythologique. Prométhée, le mécontent et l'intrigant de l'Olympe qui indique les moyens pour enlever le gouvernement aux dieux, l'ambassade des trois dieux où l'odeur du rôti fait oublier à Héraclès l'intérêt des dieux, de sorte que la voix du plus mauvais des trois donne la majorité, montrent clairement comment le monde divin pouvait fournir des tableaux très-frappants de situations et de relations tout à fait humaines. En tous les cas on y voit par où la mythologie comique se distingue de la mythologie du drame satyrique ; dans ce dernier les dieux et les héros appartiennent à un genre d'êtres dont la vie a quelque chose de sensuel, d'agreste et de grossier ; dans la comédie, ils entrent dans une vie sociale entachée de tous les défauts et de tous les maux qui sont inhérents à la société humaine [1].

La comédie sicilienne était savamment cultivée une génération avant la comédie attique ; et, cependant, la transition à ce qu'on appelle la comédie attique moyenne se trouve plus naturellement dans Épicharme, que dans

[1] V. sur tout cela M. Ed. du Méril, *Histoire de la comédie*, p. 260 à 285, où l'on trouvera le dernier mot sur la comédie d'Épicharme. K. H.

Aristophane qui se montre fort dissemblable à lui-même dans celle de ses pièces qui se rapproche de ce genre. La comédie moyenne florissait à une époque où la démocratie athénienne avait encore la liberté illimitée de ses mouvements ; mais on dirait que le peuple n'avait plus assez de sentiment de lui-même, assez d'assurance et de confiance dans toute son activité pour se moquer sur la scène de lui-même, de ses chefs, et des principes politiques en vigueur, tout en persévérant sans hésiter à appliquer ces principes dans la vie pratique. L'issue malheureuse de la guerre du Péloponnèse avait brisé cette première vigueur juvénile de l'État athénien ; avec le rétablissement de la liberté, de la démocratie et même d'un certain empire maritime, l'énergie de la vie publique d'autrefois ne se trouvait pas encore rétablie du même coup. Dans toutes les parties de l'État, l'administration des finances, la conduite de la guerre, la justice, les vices et les défauts l'emportaient sur les qualités ; le peuple athénien le voyait fort bien, mais il était trop paresseux ou trop amateur du repos pour y remédier sérieusement. Dans ces conditions, une raillerie comme celle d'Aristophane qui aurait fait ressortir sans ménagement aucun, non plus certaines ombres isolées d'une apparition brillante, mais tout un tableau assombri, eût été intolérable ; car toute la sérénité de la comédie lui aurait fait défaut. Les comiques de ce temps prirent donc cette direction générale et humaine que nous avons déjà démontrée dans la comédie mégarienne et dans tout ce qui s'y rattache ; ils représentaient les travers ridicules

des différentes classes et castes de la société[1], en imitant fidèlement le langage de la vie ordinaire, qui, en général, règne chez eux d'une façon bien plus absolue que chez Aristophane, à l'exception des endroits où les imitations parodiques de la poésie tragique et épique en interrompaient le cours[2]. L'assaisonnement de la satire personnelle ne manquait pas non plus complétement à ces drames, mais elle ne frappait plus les puissants et les chefs du peuple[3], et lorsque par exception elle les frappait, ce n'était plus pour leur caractère politique ni pour leurs mesures approuvées par le peuple. Par contre, la comédie moyenne cultivait un champ propre à elle, le champ limité des partis et des rivalités littéraires. Les poëmes de la comédie moyenne abondaient en railleries sur l'Académie platonicienne, la résurrection de l'école de Pythagore, les orateurs et les rhéteurs

[1] Un cuisinier vantard, rôle principal de la comédie moyenne, était déjà un personnage capital dans l'*Eolosicon* d'Aristophane. L'influence que la comédie mégarienne et sicilienne eut sur la création des caractères stéréotypes ressort d'un fait constaté par Pollux (*Onom.* IV, § 146, 148, 150), qui nomme parmi les masques de la comédie nouvelle le *Parasite sicilien* et le *Marmiton Méson*. (D'après le rétablissement du texte par Meineke, *Hist. crit. com. gr.*, p. 564. Cf. plus haut.)

[2] C'est ce qui explique que le scholiaste de *Plutus*, v. 515, reconnaît dans le ton épique du passage le caractère de la comédie moyenne.

[3] Par contre, ces comiques se permettaient des peintures sarcastiques de souverains étrangers; le *Dionysos* d'Eubulos était dirigé contre le tyran syracusain, le *Dionysalexandros* de Cratinos le Jeune contre Alexandre de Phère. Plus tard encore, Ménandre raille Denys, tyran d'Héraclée, et Philémon se moque de Magas, roi de Cyrène

du temps, les poëtes épiques et tragiques ; ils remontaient même dans le passé et soumettaient à leur critique ce qui leur paraissait faible et défectueux dans Homère. Cette critique était d'une nature tout autre que celle exercée par Aristophane sur Socrate et dont le point de départ était dans les conditions de la vie pratique. La critique de la comédie moyenne se mettait à des points de vue littéraires et s'étendait avec détail, s'il faut en juger d'après quelques échantillons, sur le caractère littéraire propre aux hommes qu'elle jugeait. Dans cette transition de la comédie ancienne à la comédie nouvelle, on voit déjà approcher la grande crise de l'histoire intime d'Athènes, où les Athéniens, d'une nation d'hommes d'État, devinrent un peuple de littérateurs, où, au lieu de juger la politique grecque et les procès des alliés, ils décidaient de la pureté du style attique et du bon goût en matière d'éloquence, où ce n'était plus l'antagonisme des idées politiques de Thémistocle et de Cimon, mais la rivalité d'écoles ennemies de philosophie et de rhétorique qui mettait toutes les têtes en mouvement. Ce grand changement ne s'acheva qu'au temps des successeurs d'Alexandre ; mais la comédie moyenne est là comme un poteau indicateur qui montre distinctement la voie nouvelle.

Si, dans ce genre, la forme mythique était aussi fréquente que dans la comédie sicilienne[1], la cause en est la même : on habillait de figures légendaires les pein-

[1] Meineke (*Hist. crit. com. græc.*, p. 283 et suiv.) donne une longue liste de ces comédies mythologiques.

tures générales de caractères. Toutefois, nous ne saurions nous dissimuler qu'il y a quelque chose de très-incertain et de flottant dans les idées que nous nous faisons de la comédie moyenne; la raison en est dans le caractère même de cette comédie, qui est plutôt une forme de transition qu'un genre original. De là, à côté de beaucoup de ressemblance avec l'ancienne comédie, beaucoup de traits propres à la nouvelle. Aussi Aristote ne parle-t-il jamais que de la comédie ancienne et de la nouvelle, et partant ne distingue pas la moyenne de celle-ci.

Les poëtes de la comédie moyenne sont également très-nombreux : ils remplissent le temps écoulé depuis l'ol. 100e (380) jusqu'à l'avénement d'Alexandre. Parmi les plus anciens sont les fils d'Aristophane, Araros et Philippe, et le très-fécond Eubulos, dont l'apogée est vers l'ol. 101e (376); puis viennent Anaxandride, le premier, dit-on, qui introduisit dans la comédie des histoires d'amour et de séduction[1], — on le voit, la comédie moyenne s'approche aussi par là de la comédie nouvelle, dont elle contient les germes, — Amphis, Anaxilaos, qui tous deux firent de Platon le plastron de leurs saillies, Cratinos le jeune, Timoclès, qui ridiculisait Démosthènes et Hypérides, les orateurs; plus tard Alexis, un des plus productifs et des plus distingués d'entre ces poëtes, et dont les fragments trahissent déjà une pa-

[1] Toutefois le *Cocalos* déjà d'Aristophane (ou d'Araros) contenait, selon Platonius, une histoire de séduction et de reconnaissance, tout comme les pièces de Ménandre.

renté très-prononcée avec la comédie nouvelle, — il continuait d'ailleurs encore à composer du temps de Ménandre et de Philémon[1], — et vers la même époque Antiphane, d'un caractère analogue[2], le plus fécond de tous les poëtes de la comédie moyenne, d'une invention et d'un esprit inépuisables. Le nombre de ses pièces, qui montait à trois cents, et à plus selon d'autres, prouve que les comiques de ce temps ne présentaient plus seulement, comme Aristophane, des pièces isolées aux Lénées et aux grandes Dionysiaques, et qu'ils en composaient aussi pour d'autres fêtes, ou, ce qui est plus probable, qu'ils fournissaient plusieurs pièces pour les mêmes fêtes.

Ces derniers poëtes de la comédie moyenne étaient déjà contemporains des comiques nouveaux qui s'élevaient à leur côté pour rivaliser avec eux, et qui ne paraissent s'en être distingués que par la manière plus décidée et plus exclusive dont ils suivaient la direction nouvelle. Ce sont Ménandre, un des premiers de ces poëtes[3] et le plus accompli en même temps, ce qui n'étonne plus quand on considère la comédie moyenne comme une préparation de la nouvelle[4]; Philémon, qui

[1] Ainsi qu'on le voit par le fragment de *Hypobolimeos*, dans Athénée, XI, p. 502. b. Meineke, *Hist. crit. com. græc.*, p. 375.

[2] Il mentionnait le roi Seleucos, Athénée IV, p. 156, c.

[3] Son apogée coïncide avec les temps qui suivirent immédiatement la mort d'Alexandre. Ménandre donna sa première pièce tout jeune encore (éphèbe), dans l'ol. 114e, 3 (322). Il mourut dans l'ol. 122e, 1 (291).

[4] D'après l'Anonyme *de Comœdia*, Ménandre aurait été spécialement formé dans son art par Alexis.

débuta un peu avant Ménandre, mais qui lui survécut longtemps, très-aimé du public athénien, mais toujours jugé fort inférieur à Ménandre par les connaisseurs délicats[1]; Philippide, contemporain de Philémon[2] : un peu plus jeune qu'eux, Diphilos de Sinope[3], Apollodore de Géla, contemporain de Ménandre, Apollodore Carystos enfin, qui appartient déjà à la génération suivante[4], et un grand nombre de poëtes qui se rattachaient, à plus ou moins de titres et de mérites, à ceux que nous venons d'énumérer.

En passant de la comédie moyenne à la comédie nouvelle, nous rentrons dans une région moins obscure. Les imitations romaines, jointes aux fragments nombreux et en partie étendus que nous possédons encore, suffisent pour nous donner une idée assez claire de l'ensemble et des détails d'une pièce de Ménandre. Un homme de talent qui aurait acquis par l'étude une grande habitude de la langue grecque, qui se serait approprié la délicatesse de l'expression attique, pourrait facilement, aujourd'hui encore, rétablir une pièce de Mé-

[1] Ménandre, après avoir été distancé dans le concours par Philémon, lui disait : « Philémon, ne rougis-tu pas de me vaincre? » Aulu-Gelle, XVII, 4.

[2] D'après Suidas, il débuta dans l'ol. 111e, encore avant Philémon.

[3] Sinope était donc la patrie de trois comiques, Diphilos, Denys et Diodore, et en même temps de Diogène le Cynique. Ce doit avoir été une coutume de Sinope de dériver les noms de Zeus (Zeus chtonien ou Sérapis de Sinope.)

[4] D'après les calculs de Meineke, *Hist. crit. com. græc.*, p. 459 et 462.

nandre, presque de manière à remplacer l'original. Il ne faut point envisager la comédie romaine comme une imitation purement savante et littéraire de la comédie grecque ; elle s'y rattache d'une manière vivante par la translation de toute la scène grecque à Rome, et non par une simple transmission de livres ; chronologiquement même elle la continue sans interruption. En effet, bien que la véritable apogée de la comédie coïncide avec le temps qui suit immédiatement la mort d'Alexandre, une seconde génération succéde à la première, Philémon le fils continue Philémon le père, et il est probable que des poëtes comiques de mérite et d'autorité moindres fournirent plus tard encore de nouvelles productions à l'amusement du peuple. Lorsque Livius Andronicus débuta devant le public romain avec des pièces du genre grec (514 de la fondation de Rome, 250), toute l'audace de l'entreprise consistait donc en ce qu'il tenta en langue romaine ce que beaucoup de ses collègues et contemporains avaient coutume de faire en grec dans les villes grecques. En tous les cas, les pièces de Ménandre et de Philémon étaient alors la distraction habituelle que cherchait dans les théâtres le public cultivé de toutes les villes grecques en Asie comme en Italie. En envisageant les choses de la sorte, on se trouve aussi au vrai point de vue pour bien comprendre le rapport entre les comiques latins et les comiques grecs, rapport si singulier qu'il ne put évidemment naître que dans ces conditions historiques déterminées. Il y a deux hypothèses, en effet, qui se

présentent tout d'abord à l'esprit, quand on veut s'expliquer ce phénomène littéraire : et ni l'une ni l'autre de ces hypothèses n'est justifiée : ou l'on suppose qu'on soumettait à la partie cultivée du public romain des traductions des pièces de Ménandre, de Philémon, etc. ; ou l'on s'attend à des tentatives d'imitation libre qui eussent transporté ces pièces sur le sol romain, en les romanisant, non-seulement dans toutes leurs allusions aux mœurs et institutions nationales, mais encore dans leur esprit et caractère général, qui les eussent accommodées, en un mot, au goût du peuple romain, et acclimatées en Italie. Ce n'est ni l'un ni l'autre qui arrive : les pièces deviennent romaines tout en restant complétement grecques; en d'autres termes : dans la comédie grecque des Romains (ce qu'on appelle *comœdia palliata*), la civilisation grecque, et plus spécialement la civilisation attique, envahit Rome; elle force les Romains, pour peu qu'ils y veuillent participer comme tout le monde civilisé y participait alors, à agréer aussi les formes et les conditions extérieures de ces drames, c'est-à-dire tout le costume grec et le local athénien, à accepter une fois pour toutes la vie attique comme règle normale d'une sociabilité facile et agréable, et, pour le dire en toutes lettres, à se paraître à eux-mêmes, pendant quelques heures, de véritables barbares : et les comiques romains ne se font pas faute de se qualifier dans la circonstance, eux-mêmes et leurs compatriotes, de *barbari*[1].

[1] V. Plaute, *Bacchid.*, I, 2, 15; *Captivi*, III, 1, 32; IV, 2, 104; *Trinum.*, *Prol.*, 19; Festus, aux mots *barbari* et *vapula*. (C'est

Ces remarques, qui, chronologiquement, pourraient paraître déplacées ici, étaient nécessaires pour justifier l'usage qu'il faut faire de Plaute et de Térence, pour se former une idée de la comédie nouvelle. Les comiques romains apprêtaient le plat grec au gré du palais romain, mais différemment selon leur goût personnel, Plaute avec des assaisonnements un peu plus vigoureux et plus grossiers, Térence avec plus de délicatesse et de mesure[1]; mais le mets restait grec; c'est bien Athènes au temps des souverains macédoniens qu'on appelle diadoques et épigones, qui se présente ici aux yeux romains[2]; Athènes, disons-nous, mais Athènes après la perte de sa liberté et de sa grandeur politique par la bataille de Chéronée, et plus encore par la guerre lamienne, Athènes capitale cependant, peuplée, florissante par le commerce et la navigation, riche par les finances de l'État, riche aussi par l'aisance de ses citoyens[3].

ainsi que, de nos jours, les poëtes russes placent souvent la scène de leurs drames à Paris et donnent à leurs personnages des noms français, parce que la comédie française donne le ton du théâtre européen et que les mœurs de cette comédie seraient fausses, si on la plaçait à Moscou. V. sur la *fabula palliata* les excellentes pages de M. Mommsen, *Röm. Gesch.* I, p. 866-885. K. H.)

[1] Plaute, cependant, est souvent plus imitateur et même traducteur des comiques attiques qu'on ne le suppose. Après Térence, c'est Cécilius Statius qui a le plus servilement suivi Ménandre.

[2] Tellement que les traits les plus spéciaux du droit attique (le droit des épiclères, par exemple, ou héritières) et des institutions politiques d'Athènes (comme la cléruchie de Lemnos) jouent un rôle important dans les comiques romains.

[3] Les finances d'Athènes sous Lycurgue (338-326) étaient en apparence aussi brillantes que sous Périclès. Le fameux recensement

Pourtant quelle différence entre cette Athènes et celle de Cimon et de Périclès! on dirait un vieillard débile, mais viveur, jovial et de bonne humeur, à côté de l'homme robuste, qui est au point culminant de sa force et de son énergie morale. Les qualités autrefois si étroitement unies dans le caractère attique, la bravoure résolue et la finesse de l'esprit, s'étaient complétement séparées l'une de l'autre. La première ne se trouvait plus que parmi les troupes de mercenaires sans patrie qui faisaient de la guerre un métier, car la bourgeoisie d'Athènes ne s'abandonnait que dans de rares moments d'impulsion extraordinaire, à un enthousiasme belliqueux dont la flamme s'éteignait tout aussitôt. Quant à la merveilleuse intelligence et au remarquable bon sens des Athéniens, s'ils ne se perdaient pas dans les écoles des philosophes et des rhéteurs, ils se tournaient de préférence, depuis que l'intérêt politique avait péri, vers les événements de la vie sociale et les charmes des faciles jouissances.

Ce n'est qu'alors que l'amour devient ce qu'il est resté depuis chez presque tous les peuples qui ont reçu la civilisation grecque, le pivot de la poésie dramatique[1] ;

sous Démétrius de Phalère (317) donne des preuves de la population et du nombre des esclaves à Athènes. Sous Démétrius Poliorcète, Athènes possédait encore une flotte considérable ; bref, ce n'étaient pas les moyens qui faisaient défaut pour qu'Athènes pût inspirer le respect aux rois ; l'esprit seul manquait.

[1] *Fabula jucundi nulla est sine amore Menandri,* Ovid., *Trist.*, II. 371. Meinecke, *Men. et Phil. fragm.*, p. XXVIII. (Cf.

il est vrai que ce n'est pas l'amour dans la forme noble et pure à laquelle il s'est élevé depuis. La vie bornée et peu sociable des jeunes filles attiques, telle que nous l'avons caractérisée plus haut à l'occasion de la poésie sapphique[1], continua encore absolument à la vieille

Guil. Guizot, *Ménandre*, p. 317, et Benoit, *Essai sur la comédie de Ménandre*, p. 41. K. H.)

[1] V. chap. XIII. — Cf. Bernhardy (*Grundriss*, etc., I, p. 52 et 53), qui partage cette manière de voir, tandis que Fr. Jacobs, dans son excellent travail sur les femmes grecques (*Vermischte Schriften*, 1830, vol. IV, p. 157 à 554), et E. de Lasaulx (*Zur Gesch. und Phil. derEhe bei den Griechen, Abh. der Münchener Acad. Phil. Cl.* VII 1852), essayent de prouver que l'Athénienne jouissait d'une liberté et d'un respect presque égaux à ceux de la femme du moyen âge. Un point, entre autres, qui avait été soutenu, mais non élucidé par ces auteurs, la participation des femmes au spectacle, a été mis hors de conteste par M. E. du Méril (*Si les Athéniennes assistaient à la représentation des comédies*, Revue archéologique, 1863. V. aussi le dernier ouvrage de M. de Méril, *Histoire de la comédie*, p. 475 et suiv.) La situation des femmes libres à Athènes est d'ailleurs une des questions les plus controversées de la philologie. Depuis Thomas, Fr. Schlegel, Meiners, Lenz et Böttiger jusqu'à l'auteur de *Charikles* et M. Wachsmuth, on n'a cessé de l'agiter en sens inverse : peut-être n'a-t-on pas toujours assez nettement distingué les diverses époques, défaut dans lequel Otf. Müller lui-même semble tomber ici. On oublie trop que de la position d'une Andromaque et d'une Hélène, position tout aussi libre et aussi respectée que celle de la femme chrétienne, jusqu'à la situation des femmes grecques chez Ménandre, il devait y avoir de nombreuses phases : M. Benoit lui-même, dans l'excellent travail que nous venons de citer plus haut, semble tenir peu de compte des Clytemnestre, des Électre, des Antigone et des Ismène d'Eschyle et de Sophocle, lorsqu'il nous dit (l. c. p. 31) que « Euripide avait, au grand scandale des vieux Athéniens, tiré les femmes du gynécée, pour leur donner à la scène le premier rôle. » Un oubli semblable se rencontre aussi chez M. Saint-Marc Girardin, *Cours de litt. dram.*, II, p. 128. — K. H.

manière dans les familles bourgeoises d'Athènes : une amourette suivie avec une fille de citoyen athénien n'était guère possible avec ces mœurs, et ne se rencontre jamais dans les fragments et les imitations de la comédie de Ménandre. Lorsque la séduction d'une Athénienne forme le nœud de l'action, elle a été accomplie dans l'ivresse et l'entraînement de la jeunesse, dans une rencontre subite, dans un de ces *pervigilia* par exemple, tels que la religion d'Athènes les avait toujours sanctionnés[1], ou bien une prétendue esclave ou hétaire dont un jeune homme est mortellement épris, est reconnue comme une Athénienne de bonne naissance, et le mariage couronne la liaison, commencée dans une tout autre intention[2].

Le commerce des jeunes gens avec les hétaires qui avait encore été un sujet de reproche pour un jeune homme même du temps d'Aristophane[3], était désormais devenu la règle chez les jeunes gens aisés que le père ne tenait pas trop à l'étroit. Ces femmes, toujours étrangères ou affranchies[4], de plus ou moins d'éducation et

[1] M. G. Guizot (l. c. p. 317) combat cette opinion d'O. Müller sur la nature de ces liaisons ; M. Benoit, au contraire (l. c. p. 45), l'adopte complétement. K. H.

[2] C'est là le φθορά et l'ἀναγνώρισις qui forme le sujet de tant de comédies de Ménandre.

[3] V. par ex., *Nuées*, v. 996.

[4] C'est ce qui distingue profondément l'ἑταίρα de la πόρνη, qui était esclave du (ou de la) πορνοβοσκός (*leno, lena*), quoique souvent des πόρναι passassent souvent dans cette classe plus honorable, grâce à des amants qui les rachetaient (λύονται). — (Cf. Jacobs, l. c., p. 321 et suiv. qui distingue moins nettement ces deux classes. V.

d'élégance de manières, nouaient des relations plus ou moins durables avec des jeunes gens en état de les entretenir et qui avaient alors naturellement peu envie de se marier, d'autant plus que les vraies filles de citoyens attiques continuaient à être élevées d'une façon très-retirée et peu dotées d'éducation. Les pères laissent tantôt à leurs fils une liberté convenable d'après le principe si répandu qu'il faut que jeunesse se passe, tantôt ils cherchent à les en retenir, soit par avarice, soit par rigidité morose, quoiqu'il leur arrive souvent de commettre encore eux-mêmes, à leur âge, les folies qu'ils réprouvent avec tant de sévérité. Les esclaves exercent une influence toute particulière dans ces intrigues domestiques. Favorisés par l'esprit de la démocratie, dès les temps de Xénophon, et à peine distingués, dans leur mise, du simple bourgeois, ils avaient gagné davantage encore par la corruption des mœurs et la licence générale. Aussi n'est-il pas rare que, dans ces comédies, l'esclave fasse tout le plan d'opération d'une intrigue, que seul, par son adresse, il sauve le jeune homme de complications désagréables et lui procure la possession de sa maîtresse. On rencontre cependant aussi des esclaves raisonnables qui essayent de déterminer le jeune homme à s'arracher, par une rapide résolution, au joug pesant d'une orgueilleuse hétaire[1]. Les parasites ne

aussi le savant ouvrage de Limburg Brouwer, *Histoire de la civilisation morale et religieuse des Grecs*, t. IV, p. 174 et suiv. K. H.)

[1] C'est ce que l'on voyait dans l'*Eunuque* de Ménandre, d'après la

sont pas moins importants dans beaucoup de pièces. Abstraction faite des situations comiques qu'entraîne pour ces personnages leur métier de manger sans travailler, ils sont d'une grande ressource pour le poëte comique, parce que, en leur qualité de demi-membres de la famille, ils ont en même temps les relations sociales les plus variées, et qu'au prix d'un repas ils sont toujours prêts à rendre n'importe quel service. Parmi les caractères moins fréquents, citons seulement le fanfaron (*miles gloriosus*), qui n'est point un guerrier athénien, soldat citoyen, comme les héros du bon temps ; c'est un chef de mercenaires sans patrie, enrôlant des lansquenets, tantôt pour le roi Séleucos, tantôt pour quelque autre général couronné ; faisant avec peu de peine, dans la riche Asie, un ample butin qu'il dissipe, avec la même facilité, en compagnie des aimables filles d'Athènes ; marchan-

scène dont Perse (*Sat.*, V, 161) donne une imitation abrégée, une copie en miniature, pour ainsi dire. Perse y a en vue Ménandre lui-même et non l'imitation de Térence (*Eunuque*, act. I. sc. 1), quoique Phédrie, Parménon et Thaïs chez Térence répondent aux personnages de Ménandre : Chérestratos, Daos et Chrysis. Chez Ménandre, le jeune homme délibère avec l'esclave au moment où l'hétaire vient de l'exclure, et pour le cas où elle l'engagerait de nouveau à revenir. Dans Térence, le jeune homme, après une brouille, a déjà été invité à la réconciliation. Cette différence vient de ce que Térence, d'après un procédé fréquent chez les comiques romains, et que l'on appelait *contaminatio*, avait fondu en une seule deux pièces de Ménandre, l'*Eunuque* et le *Colax* : il était donc obligé, pour gagner de la place, de reprendre un peu plus tard le fil de l'*Eunuque*. Les *Adelphes* de Térence étaient également imités du Γεωργός de Ménandre et des Συναποθνήσκοντες de Diphilos, combinés l'un avec l'autre.

dant ses services et s'habituant par cela même à se vanter et à se surfaire ; avec tout cela moitié barbare, dupé par un esclave rusé, dominé par son parasite de toute la supériorité de l'Athénien : on pourrait recueillir, dans la comédie romaine, mille autres traits de ce genre qui cependant ne reçoivent tout leur jour qu'autant qu'on les place de cent ans en arrière[1].

Tel est le monde où vécut Ménandre et que, d'après le témoignage unanime des anciens, il peignit avec une vérité frappante : évidemment ce n'était pas un monde remué par de puissants intérêts ni par de grandes idées. La force des antiques principes de morale, l'ardeur des sentiments religieux, politiques, nationaux s'étaient peu à peu évaporées et affaiblies au point d'être réduites à une sorte de philosophie pratique dont les éléments principaux étaient une certaine humanité et équité naturelles, un bon sens inné, nourri par une pénétrante observation, et dont le principe suprême consistait en ce « vivre et laisser vivre » que la démocratie attique avait établi de bonne heure et auquel la morale relâchée du temps avait donné l'extension la plus vaste[2].

[1] L'Ἀλαζών de Théophraste (*Charact.* 23) a quelque parenté avec le Thrason de la comédie, — en général les caractères de Théophraste ressemblent beaucoup aux personnages de Ménandre, — mais c'est un citoyen attique très-fier de ses relations avec les Macédoniens, ce n'est pas un soldat à gages.

[2] Les constitutions aristocratiques étaient partout en Grèce alliées à une surveillance plus sévère des mœurs, à une *censura morum*. Le principe de la démocratie attique, au contraire, était de ne pas restreindre le citoyen dans sa vie privée plus que l'intérêt immédiat

Symptôme curieux de l'histoire morale de ce temps, Ménandre et Épicure naquirent à Athènes dans la même année et passèrent leur jeunesse ensemble en prenant part aux mêmes exercices (*synéphèbes*)[1] : une étroite amitié liait ces deux hommes dont les tendances ont tant de points communs. Sans doute on leur ferait grand tort à l'un et à l'autre en les considérant comme esclaves d'un grossier sensualisme : cependant l'enthousiasme des idées morales fait incontestablement défaut à tous les deux : l'un et l'autre sont bien décidés à prendre la vie, telle qu'elle est, du meilleur côté et à la rendre aussi agréable que possible. Ils sont trop fins et trop intelligents pour se livrer au vice : l'expérience les a suffisamment éclairés sur la vanité des jouissances grossières, et la satiété de leurs charmes produit même chez Ménandre un certain calme, une certaine mesure et comme une absence de passion[2], bien que dans sa vie il puisse avoir cherché son bonheur, moins dans le calme placide d'Épicure, que dans la variété des jouissances douces et tempérées. On sait combien il s'abandonna à la vie

de la commune ne l'exigeait. Cependant les ouvrages de la comédie nouvelle n'étaient pas non plus libres d'invectives personnelles, et on discutait encore sur la liberté de la scène comique (Plutarque, *Démétr.*, 12 ; Meineke, *Hist. crit. com. ant.*, p. 436). Les comiques latins eux-mêmes mêlaient, à l'occasion, ces attaques à leurs pièces : ce fut Névius qui y mit le plus d'amertume et de haine.

[1] Strabon, XIV, p. 638 ; Meineke, *Menandri et Philæmonis fragmenta*, p. xxv.

[2] V. des marques caractéristiques de cette philosophie désillusionnée dans Meineke, *Menandri fragm.*, p. 166.

avec les hétaires, non seulement avec la sentimentale Glycère, mais encore avec l'orgueilleuse Thaïs ; et son costume efféminé choqua même, s'il faut en croire une anecdote bien connue, Démétrius de Phalère[1], gouverneur d'Athènes sous Cassandre, qui menait pourtant lui-même une vie des plus licencieuses. Cette philosophie pratique qui ne fait ce qui est utile pour tous que par un égoïsme bien entendu, peut se passer des dieux qu'Épicure relégua dans les régions intermondaines, parce que sa physique ne lui permettait pas de les annihiler complétement ; et, tout à fait d'accord en cela avec son ami, Ménandre prétendait que les Dieux auraient une vie bien fatigante, s'ils voulaient distribuer à chacun, jour pour jour, le bien et le mal[2]. La puissance du Hasard joue un rôle d'autant plus important dans la doctrine du philosophe sur la naissance du monde et la destinée humaine : et Ménandre vante en toutes lettres comme souveraine de l'univers Tyché[3], non plus la fille de Zeus tout-puissant qui sauve les hommes en leur apparaissant au moment opportun, mais bien la contingence incalculable et sans cause, la rencontre fortuite des choses dans la nature et la vie humaine.

Mais c'est précisément dans ces temps de dissolution et de corruption que la comédie a une puissance, bien

[1] Phèdre, *Fables*, V, 1.

[2] Dans un fragment mis au jour récemment par le commentaire de David des *Catégories* d'Aristote, Meineke, *Hist. crit. com. græc.*, p. 454.

[3] Meineke, *Menandri fragm.*, p. 168.

différente sans doute de celle des éclairs de la colère aristophanesque, mais qui agit peut-être dans son genre d'une façon plus efficace encore : la puissance du ridicule qui apprend à craindre comme une folie ce qu'on n'évite plus comme un vice. Cette puissance était d'autant plus forte qu'elle s'en tint complétement à la sphère réelle et qu'elle ne donnait pas aux travers qu'elle peignait, ce je ne sais quoi de gigantesque et de surhumain qu'avait la comédie ancienne. Celle-ci, dans son besoin de création comique, invente des figures où s'expriment, en traits énergiques, les tendances et les idées de toute une classe ou de toute une catégorie d'hommes; la comédie nouvelle prend ses figures dans la vie réelle, en leur laissant tout leur caractère individuel et en ne leur prêtant d'autre portée que celle que pouvaient avoir des individus de ce genre[1]. L'invention n'en est que plus impérieusement exigée dans la comédie nouvelle pour la fable de la pièce, pour le nœud et le dénouement dramatique que Ménandre considérait comme la chose principale de sa poésie ; car, tandis que la comédie ancienne use d'une grande liberté, en mettant ses personnages en mouvement selon ce qu'exigeait le développement de la pensée principale, la nouvelle est forcée de s'accommoder en toutes choses aux lois de probabilité de la vie humaine et d'inventer une histoire où toutes les intentions et circonstances résultent complétement des caractères d'un côté, des mœurs contemporaines de l'autre. La tension que produit chez Aristophane le re-

[1] De là l'exclamation Ὦ Μένανδρε καὶ βίε.

lief de plus en plus accusé de la pensée comique, est amenée ici par la complication et le dénouement seuls des événements extérieurs et par l'intérêt personnel qu'inspirent certains personnages déterminés : cet intérêt, on essaye de le communiquer aux spectateurs, en lui donnant presque l'illusion de la réalité.

Celui qui a suivi attentivement ces explications, se sera aisément aperçu que la comédie de Ménandre et de Philémon ne fait guère qu'achever ce que, cent ans auparavant, Euripide avait commencé sur le terrain de la scène tragique. Lui aussi avait enlevé à ses caractères cette grandeur idéale qui avait été si puissante chez Eschyle, et leur avait donné un élément plus considérable de faiblesse humaine, et par cela même d'individualité apparente. Euripide le premier abandonna le terrain des principes nationaux et religieux qui avaient été les fondements de l'ancienne morale grecque et soumit toutes choses à un raisonnement dialectique, sophistique même au besoin, qui conduisit bientôt à cette morale relâchée et de prudence que l'on voit régner dans la comédie nouvelle. Aussi Euripide et Ménandre s'accordent-ils si bien dans leurs raisonnements et leurs sentences qu'il est très-facile de confondre les fragments de l'un avec ceux de l'autre : la comédie et la tragédie, parties de points si différents, se rencontrent chez eux, comme dans un angle[1]. La forme du discours y contribue

[1] Philémon fut tellement admirateur d'Euripide, qu'il disait qu'il se tuerait aussitôt pour voir Euripide aux enfers, s'il était convaincu que les trépassés eussent encore de la vie et de l'intelligence.

sans doute pour beaucoup : car de même qu'Euripide avait baissé le ton poétique jusqu'au diapason de la conversation habituelle de la bonne compagnie, la comédie elle aussi, la moyenne déjà[1], mais plus encore la nouvelle, renonça d'un côté à la haute poésie à laquelle s'élève Aristophane, surtout dans les chants des chœurs, de l'autre à la charge et au burlesque qui tenait à tout le dessin de ses personnages. Dans toutes les pièces de Ménandre régnait le même ton, celui de la conversation polie[2] : au moyen de ses constructions brisées et de ses liaisons de phrases relâchées, il donnait plus de liberté et de vivacité au débit des acteurs, tandis que les pièces de Philémon, par leur style plus sévère et plus périodique, étaient plus propres à la lecture qu'à la récitation[3]. Quant au burlesque, les comiques latins, tels que Plaute, en donnent souvent bien plus qu'ils n'en ont trouvé chez les Attiques : c'est que probablement, outre la comédie nationale, ils exploitaient celle d'Épicharme de Sicile. Le sublime poétique dut disparaître en même temps que les chœurs, dont il n'y a déjà plus de trace certaine dans la comédie moyenne[4]. L'associa-

[1] D'après l'anonyme *de Comœdia*, p. XXVIII.

[2] Plutarque insiste surtout sur ce point, *Aristophanis et Menandri Compar.*, c. II.

[3] D'après une observation très-délicate du soi-disant Démétrius de Phalère : *de Elocut.*, § 193.

[4] D'après Platonius, la comédie moyenne n'avait plus de parabase, parce qu'il n'y avait pas de chœur. L'*Eolosicon* était tout à fait sans chants de chœur. Les comiques nouveaux mettaient, par imitation des anciens, leur ΧΟΡΟΣ à la fin des actes ; mais il est

tion de la poésie lyrique et dramatique se bornait à ce que les personnages en action exprimaient leurs sentiments et leurs émotions passionnées en vers lyriques de mesures différentes qu'ils chantaient en les accompagnant de gestes fort animés. En cela encore, ce furent plutôt les monodies d'Euripide, que les parties lyriques d'Aristophane qui fournissaient les modèles.

Nous avons suivi l'histoire du drame attique depuis Eschyle jusqu'à Ménandre et ne pouvons nous empêcher, en nommant ces deux points extrêmes du développement de la poésie dramatique, de rappeler à nos lecteurs quel trésor de pensées et de vie s'y déroule à nos yeux, quelles curieuses métamorphoses parcourt l'esprit grec, non seulement dans les formes poétiques, mais dans sa nature intime, quelle partie considérable et importante de l'histoire du genre humain se trouve déployée ici dans les peintures les plus vives et les plus fidèles.

probable qu'un joueur de flûte distrayait, en attendant, la foule impatiente. C'était du moins l'usage à Rome; c'est d'ailleurs ce que semble aussi dire Euanthius (*de Comœdia*, p. LV) dans le Térence de Westerhow.

CHAPITRE XXX

POÉSIE LYRIQUE ET ÉPIQUE DU QUATRIÈME SIÈCLE

La poésie dramatique était si bien faite pour réfléchir dans son miroir toute la manière de penser et de sentir du peuple attique à l'époque de sa floraison, que les autres genres de poésie en furent fort obscurcis et devinrent pour le grand public des plaisirs momentanés et isolés plutôt qu'ils ne formèrent l'expression poétique de la manière de voir qui régnait alors.

On continua cependant à développer encore la poésie lyrique et on sut y faire vibrer des cordes qui saisirent cet âge d'une force nouvelle. Cette forme fut le dithyrambe nouveau dont Athènes était plus que toutes les autres villes de Grèce le berceau et la patrie, bien que souvent les auteurs de ce genre fussent originaires d'autres contrées[1].

Déjà Lasos d'Hermione, le rival de Simonide et le maître de Pindare, représentait de préférence à Athènes ses dithyrambes au cours majestueux, et les rhythmes dithyrambiques prirent déjà chez lui cette allure plus libre qui les caractérise désormais[2]. Il n'est cependant pas probable que les dithyrambes de Lasos appartinssent à

[1] Cf. en général G. M. Schmidt, *Diatribe in dithyrambum*, Berol., 1845. E. M.

[2] V. chap. XIV.

un autre genre que ceux de Pindare dont nous avons encore un superbe fragment, destiné aux Dionysiaques printanières d'Athènes et en effet tout brillant et parfumé de printemps[1]. Il y a là en réalité une structure de rhythmes riche et hardie, où règne un mouvement animé et presque orageux[2]; mais ce mouvement est soumis à une loi fixe; tous les détails y sont joints avec art, de manière à former un ensemble savant. Ce fragment montre sans doute que dès lors on donnait une grande étendue aux strophes des chants dithyrambiques, mais on doit supposer par des raisons qui ressortiront dans la suite qu'à ses strophes répondaient des antistrophes.

Ce ne fut que de Mélanippide de Mélos que le dithyrambe reçut un caractère nouveau. Il était petit-fils de Mélanippide l'Ancien qui, né vers la 65e ol. (520), avait vécu à l'époque de Pindare[3]. Mélanippide le Jeune, bien plus célèbre que son aïeul, vécut pendant quelque temps à la cour de Perdiccas, roi de Macédoine, qui régnait à peu près de 454 à 414 (ol, 81e, 2 à 91e 2), c'est-à-dire avant la guerre du Péloponnèse et pendant la plus

[1] V. ch. XIV.

[2] La famille de rhythmes péonienne y prédomine. Les anciens en désignent comme caractère particulier le grandiose (τὸ μεγαλαπρεπές).

[3] Le témoignage direct de Suidas et les rapports chronologiques avec Cinésias et Philoxène prouvent que c'est bien le jeune Mélanippide par lequel commença, d'après le célèbre vers de Phérécrate (Plutarque, *de Musica*, 30), la décadence de la musique. Ce Mélanippide illustre fut aussi contemporain de Thucydide (Marcellin, *V. Thucyd.*, § 29) et de Socrate (Xénophon, *Mém.*, 1, 4, 3). (Cf. Ev. Scheibel. *de Melanippide Melio*, Guben, 1848 et 1853. E. M.)

grande partie de cette guerre. C'est de là que Phérécrate le comique, défenseur, dans le même sens qu'Aristophane, de la vieille musique simple, qu'il considère comme une partie essentielle de l'antique moralité, date la corruption des modes anciens. L'empire prédominant désormais de la musique instrumentale se rattache à ce fait. Aussi, depuis Mélanippide, les *aulètes*, qui jusque là avaient reçu leur salaire des poëtes, comme simples comparses ou aides, furent payés séparément par l'entrepreneur du spectacle [1].

A Mélanippide succéda Philoxène de Cythère, d'abord esclave, puis élève de Mélanippide et qu'Aristophane raille dans ses dernières pièces, surtout dans le *Plutos* [2]. Plus tard il vécut près de Denys Ier ; et l'on rapporte qu'il usa de beaucoup de liberté vis-à-vis du tyran dilettante, liberté qu'il expiait, dit-on, aux carrières, toutes les fois que le tyran était de mauvaise humeur. Il mourut vers la 100e ol. 1 (380) [3]. Ses dithyrambes parvinrent partout à une réputation immense, et, chose remarquable, pendant qu'Aristophane en parle encore comme d'un hardi novateur, Antiphane, le poëte de la comédie moyenne, vante déjà sa musique comme la vraie et bonne musique, et Philoxène lui-même comme un dieu parmi les hommes ; quant à la musique et à la poésie lyrique de son temps, il les caractérise comme

[1] Plutarque, *de Mus.*, 30.

[2] Aristophane, *Plutus*, 290.

[3] Agé de cinquante-cinq ans. *Marm. Par.*, ep. 69. (Cf. L. A. Berglein, *de Philoxeno Cytherio*, Gott., 1843, E. M.)

des créations fleuries, attifées de mélodies étrangères[1].

Cependant le comique médisant nomme immédiatement après Mélanippide parmi les corrupteurs de la musique Cinésias, qu'Aristophane lui-même raillait déjà vers le milieu de la guerre du Péloponnèse[2], pour son style emphatique, creux et vide et pour ses innovations rhythmiques. « Le brillant du dithyrambe, dit-il, doit être nébuleux, étincelant comme le bleu de l'acier, ailé et plein d'essor. » Platon[3] citait Cinésias non sans intention, comme un poëte dont il était parfaitement évident qu'il ne lui importait guère de rendre ses auditeurs meilleurs et qu'il ne voulait plaire qu'à la foule, tout comme son père Mélès le citharède s'efforçait de le faire par sa manière de jouer la cithare : il est vrai, ajoute Platon en souriant, qu'il obtint le but contraire et qu'il préparait des tortures aux oreilles de tous.

Après Cinésias c'est Phrynis que la Musique, entrant en personne sur la scène chez Phérécrate, accuse d'être un de ses persécuteurs les plus cruels, et qui « à force de la tourner et la retourner, a fini par l'anéantir complétement, en mettant douze harmonies sur cinq cordes. » Ce Phrynis, citharède de Mitylène, fut un rejeton attardé de l'école lesbienne. Il l'emporta le premier, dit-on, aux concours de musique institués par Périclès aux Panathé-

[1] Athénée, XIV, p. 645, d.
[2] *Oiseaux*, 1372. Cf. *Nuées*, 332, *Paix*, 832.
[3] *Gorgias*, p. 501, e.

nées[1]; son apogée coïncide donc avec le commencement de la guerre du Péloponnèse. C'est à lui qu'on attribue particulièrement la transformation du chant de cithare en usage dans l'école de Lesbos ou des anciennes *lois* (Νόμοι), comme on les appelait[2].

Phrynis à son tour forma Timothée le Milésien qui vainquit plus tard son maître dans le concours de musique et s'éleva au nombre des plus grands poëtes de dithyrambes[3]. C'est le dernier des musiciens que Phérécrate accuse, et il mourut dans un âge très-avancé, dans l'ol. 105[e] 4, (357)[4]. Quoique, selon la tradition, les éphores de Sparte lui eussent retranché quatre des onze cordes de sa cithare, la Grèce, en général, accueillit avec beaucoup de faveur ses innovations musicales; il était au nombre des personnages les plus fêtés de l'époque. Les genres de poésie qu'il transforma dans le goût de son temps, sont en somme les mêmes que Terpandre avait établis quatre siècles auparavant, les nomes[5], les

[1] Ἐπὶ Καλλίου ἄρχοντος, *Schol. Nuées*, 967. Il n'y a cependant pas de Callias qui puisse être placé à l'époque où Périclès, en qualité d'agonothète des Panathénées, construisit l'Odéon, vers l'ol. 84[e] (Plutarque, *Périclès*, 13), et il est probable qu'il faut mettre pour Callias l'archonte Callimaque, ol. 83[e], 3.

[2] Plutarque, *de Mus.*, 6. Le Nomos les *Perses* commençait ainsi : Κλεινὸν ἐλευθερίας τεύχων μέγαν Ἑλλάδι κόσμον. Pausan., VIII, 50, 3.

[3] Voy., outre les passages connus, la *Métaphysique* d'Aristote. Α ἔλαττον, c. I.

[4] *Marm. Par.*, 76. Quant à son âge, Suidas le donne peut-être avec plus d'exactitude en le mettant à quatre-vingt-dix-sept ans.

[5] Steph. Byz., au mot Μίλητος, lui attribue dix-huit livres de νόμοι κιθαρῳδικοί en huit mille vers. Dans ce passage, cependant, il

poëmes, les hymnes. Il existait de même encore certaines formes archaïques qu'il fallait observer, et la mesure hexamétrique des nomes elle-même ne fut pas complétement abandonnée par Timothée ; seulement il la mêlait à d'autres et la récitait à la façon dithyrambique[1]. Le genre de poésie qui règne chez lui et qui donna ses couleurs à tous les autres, était incontestablement le dithyrambe.

Timothée trouva à son tour un vainqueur, dans la faveur du public, sinon devant le tribunal de critiques autorisés et non prévenus, dans la personne de Polyide dont un élève même, Philotas, l'emporta au concours sur Timothée[2]. Polyide lui aussi est considéré comme un corrupteur de musique ; et cependant lui aussi acquit une immense réputation parmi les Hellènes. Rien, nulle part, ne plaisait à la masse du peuple qui se pressait dans les théâtres comme les dithyrambes de Timothée et de Polyide[3].

A côté de ces musiciens et poëtes, il y a encore un

ne faut pas prendre le mot ἔπη dans le sens rigoureux d'hexamètre bien qu'il mêlât cette mesure à ses vers.

[1] Plutarque, *de Mus.*, 4.

[2] Athénée, VIII, p. 352. Cf. Plutarque, *de Mus.*, 21. Il faut évidemment en distinguer le sophiste et tragique Polyide dans la *Poétique* d'Aristote. Un poëte de dithyrambe dont l'étude principale était la musique, n'aurait guère été appelé par Aristote ὁ σοφιστής.

[3] Dans un plébiscite crétois (*Corp. inscr. græc.*, n. 3053), un Téien du nom de Ménéclès est vanté pour avoir souvent joué sur la cithare, à Cnossos, les mélodies de Timothée et de Polyide, et des anciens poëtes crétois. Cf. chap. XII.

grand nombre d'autres parmi lesquels nous ne nommerons qu'Ion de Chios, également en faveur auprès du public comme poëte dithyrambique[1], Diagoras de Mélos, le trop fameux libre penseur[2], le spirituel Licymnios de Chios, dont l'époque n'est pas exactement connue, Crexos, également un des novateurs mal famés, Télestès de Sélinonte, adversaire poétique de Mélanippide et vainqueur à Athènes dans l'ol. 94e, 3 (401)[3].

Ce qui est plus important que de connaître tous ces noms, c'est l'idée bien complète qu'on doit se faire du caractère particulier de ce dithyrambe. Quelques points principaux suffiront à cet effet.

Pour ce qui concerne la manière de les représenter, les dithyrambes étaient bien encore exécutés à Athènes pendant la guerre du Péloponnèse par des chœurs, fournis par les dix tribus aux Dionysiaques[4], ce qui fait souvent appeler les poëtes de dithyrambes des chorodidascales cycliques; mais plus leurs mesures devenaient libres, plus les changements rhythmiques gagnèrent en variété, plus la représentation par chœurs entiers devenait difficile, plus aussi l'habitude se répandit de les faire

[1] Cf. chap. VI.

[2] L'épicurien Phèdre, dans les rôles herculanéens (*Herculanensia* ed. Drummond et Walpole, p. 164), donne les fragments les plus importants de ses poésies lyriques.

[3] Athénée, XIV, p. 616, e, rapporte une dispute en vers fort gracieux des deux poëtes sur la question de savoir si Athènes avait réprouvé le jeu de flûte.

[4] Aristophane, *Oiseaux*, 1403.

représenter par des virtuoses isolés[1]. Le dithyrambe renonça complétement dès lors au retour par antistrophes des mêmes vers, et procédait par rhythmes qui dépendaient entièrement de l'émotion et du caprice du poëte[2]. Une chose particulièrement caractéristique, c'étaient les roulades qu'on plaçait au commencement et qu'on appelait *anabolé*, fort blâmées par les critiques sévères[3], mais que le public, on peut en être sûr, écoutait avec ravissement. Rien d'ailleurs n'empêchait de passer d'un mode à un autre[4], et d'entrelacer dans un poëme tous les genres de rhythmes, si bien qu'à la fin toute contrainte métrique semblait disparaître et que la poésie parut retourner à la prose précisément dans son essor le plus animé, ainsi que le remarquent souvent les critiques de l'antiquité.

Le dithyrambe prenait en même temps un caractère pittoresque ou, pour nous servir de l'expression d'Aristote, *mimétique*. Les phénomènes de la nature et les actions qu'il décrivait, étaient imités par des modes, des rhythmes et le geste pantomimique des artistes exécutants, d'une façon analogue à celle de l'hyporchème, passé de mode désormais. On trouvait une ressource

[1] Aristote (*Problèmes*, 19, 15) parle de ce changement. Cf. *Rhétorique*, III, 9.

[2] Ἀπολελυμένα.

[3] Ἡ μακρὰ ἀναβολὴ τῷ ποιήσαντι κακίστη (hexamètre avec une *synizésis* particulière).

[4] C'est ce qu'on appelait μεταβολή. Les fragments des dithyrambiques contiennent en effet beaucoup de morceaux d'un rhythme très-simple en mode dorien.

particulière pour arriver à ce résultat dans une musique instrumentale plus nombreuse qui s'efforçait de rendre, par des accords pleins et bruyants, tantôt la tempête des éléments, tantôt des voix d'animaux et en général tout ce qu'elle pouvait réussir à imiter[1].

Quant aux sujets, cette poésie dithyrambique se rattache à Xénocrite, Simonide et autres poëtes anciens qui avaient déjà pris pour matière de leurs dithyrambes des événements de la mythologie héroïque[2]. Les titres seuls des dithyrambes de Mélanippide le disent : nous y voyons un *Marsyas* (il s'agit du mythe de l'invention de la flûte par Athéné, qui après l'avoir inventée la jette, sur quoi Marsyas la ramasse), une *Perséphone*, des *Danaïdes*. Un des plus célèbres était *le Cyclope* de Philoxène, où le poëte qui connaissait très-bien la Sicile, racontait la belle légende sicilienne de l'amour du cyclope Polyphème pour la belle nymphe Galatée et de sa sanglante vengeance sur son heureux rival, le bel Acis que la nymphe lui préfère. Par les vers d'Aristophane qui parodient Philoxène[3], on voit à peu près comment le poëte avait compris ce sujet. Le cyclope y était repré-

[1] C'est cette imitation de tempêtes, de rivières retentissantes, de taureaux mugissants, etc. dans les dithyrambes que vise Platon (*République*, III, p. 397). Un parasite dit très-spirituellement d'un de ces dithyrambes-tempêtes de Timothée qu'il avait déjà vu dans bien des bouilloires des tempêtes plus grandes que celles que f isait Timothée. Athénée, VIII, p. 338, a.

[2] Chap. xv. Cf. ch. xxi.

[3] *Plutus* 290. Les chants des brebis et dès chèvres que le chœur y est appelé par Carion à bêler et à chevroter, font allusion à l'imitation de ces animaux dans le dithyrambe.

senté comme un monstre inoffensif, un Caliban bénin qui, en compagnie de ses brebis bêlantes et de ses chèvres chevrotantes, rôde, comme avec des enfants chéris, à travers les montagnes, cueillant pour sa gibecière des légumes sauvages, et s'étend ensuite par terre, à moitié ivre, commodément et nonchalamment, au milieu de ses troupeaux. Dans sa fureur amoureuse, il devient lui-même poëte et se console du dédain, qu'il a essuyé par des chants qui lui semblent fort beaux à lui-même : ses brebis aussi partagent ses douleurs et appellent Galatée par leurs bêlements mélancoliques [1]. Les anciens voyaient dans tout le poëme, dont Théocrite reprit le sujet pour en former avec plus de goût une idylle [2], des allusions cachées aux relations de Philoxène avec Denys le tyran, le poëte amateur qui avait enlevé une maîtresse, disait-on, à Philoxène. Si l'on ajoute que le dithyrambe de Timothéos, les *maux d'enfantement de Sémélé* [3], passait dans l'antiquité pour la représentation indécente et complétement dépourvue d'idéalisme d'une scène de ce genre [4], on pourra se former une idée suffisante de tout ce dithyrambe nouveau. Point d'unité de pensée comme dans la poésie de Pindare, point de ton dominant qui régnât dans le poëme entier et qui

[1] Hermésianax, *Fragm.*, v. 74.

[2] Théocrite, *Idylle* XI ; conf. les scholies sur cette pièce.

[3] Σεμέλης ὠδίς.

[4] Le spirituel Stratonice en disait : « Si elle enfantait un artisan au lieu d'un dieu, pourrait-elle crier plus fort? » Athénée, VIII, p. 352, a. — Dans un esprit analogue, Polyide faisait d'Atlas un berger de Libye. Tzetzès sur Lycophron, 879.

pût donner à l'âme une disposition et un caractère déterminés, point de subordination du mythe à certaines idées morales, point de métrique réglée selon des lois établies ni savamment combinée d'après un plan : mais un jeu lâche et voluptueux de l'émotion lyrique, sous les impulsions accidentelles d'une fable mythique, prenant tantôt telle direction, tantôt telle autre, et s'attachant de préférence aux choses qui permettaient une imitation directe par les sons, une peinture enfin qui se complaisait dans les charmes sensuels. Beaucoup de monodies dans les dernières tragédies d'Euripide qu'Aristophane raille dans *les Grenouilles*, ont tout à fait, par cette peinture sensuelle et ce défaut de tenue, le caractère du dithyrambe contemporain et pourraient bien en donner l'idée la plus fidèle.

Des productions d'Euripide qui appartiennent au genre lyrique, on pourra aussi inférer qu'une réflexion corrosive et délétère, un raisonnement suprarationaliste régnaient jusque dans la poésie lyrique, à côté de ce miroitement pittoresque de sensations physiques. Le dithyrambe toutefois s'y prêtait mieux que d'autres genres poétiques d'un ton plus calme. Nous rappelons surtout les Éloges, en forme de péans, d'êtres tout à fait généraux et abstraits, tels que la Santé, par exemple, qui deviennent de mode à cette époque. Nous possédons plusieurs vers d'un poëme de ce genre, composé par Licymnios[1]. Ils sont pour la plupart incorporés dans le

[1] Sextus Empiricus, *adv. mathematicos*, *ex rec.* Bekker, p. 556.

petit péan de la Santé par Ariphron qui nous est conservé. On y trouve, avec beaucoup de justesse, mais avec fort peu de poésie, que sans la santé l'homme ne peut bien jouir ni de la richesse, ni de la domination, ni d'aucun autre bien[1]. Quoique le sujet n'en soit pas moins abstrait, le péan ou le scolion à la Vertu du grand Aristote est plus lyrique par sa composition. La vertu y est dès l'exorde représentée avec une chaleur enthousiaste, comme une divinité brillante d'une beauté virginale : mourir pour elle est un sort envié en Hellade; et l'énumération des grands héros qui souffrirent et moururent pour elle, se termine, par une transition brusque, mais certainement voulue, avec l'éloge profondément senti du noble ami d'Aristote, Hermias, souverain d'Atarné.

L'élégie elle aussi resta, pendant la période de la littérature attique, un amusement poétique très-goûté, ce qui ne peut guère étonner quand on sait qu'elle demeura toujours fidèle à sa première destination d'égayer les banquets et de répandre sur les jouissances de la table et de la société la douce lumière de l'élévation poétique. Aussi les fragments élégiaques de ce temps d'Ion de Chios, de Dionysios d'Athènes, du sophiste Evénos de Paros, de Critias d'Athènes, parlent-ils tous assez longuement du vin, de la vraie manière de boire, de la danse et du chant au repas, du jeu de *cottabos* que la jeunesse

[1] Athénée, XV, p. 702, a. Böckh, *Corp. inscr.*, t. I, p. 477 et suiv. Schneidewin, *Delectus poesis græc. eleg. iamb. melic.*, p. 450.

pratiquait alors avec tant d'ardeur, et d'autres choses de ce genre. Les joies de la table avec la mesure voulue, tel est le sujet constant de ces petits poëmes. Savoir se recueillir au milieu de la jouissance, et jouir moralement du plaisir matériel, conserver le sentiment de la dignité morale, voilà le but où vise cette élégie : « Boire, dit Ion[1], et plaisanter et être juste. » Comme cependant il est naturel que de la table joyeuse les pensées passent facilement à toute la situation sociale et politique sans laquelle la jouissance insouciante serait impossible, l'élégie conserve toujours un caractère politique, et les hommes d'État aimaient à communiquer dans cette forme leurs idées sur ce qui convenait à la Grèce et aux diverses républiques. Il en était ainsi sans doute des élégies de Denys, homme d'État assez remarquable du temps de Périclès, et qui dirigea les Athéniens dans le grand établissement hellénique de Thurii. On l'appelle en plaisantant l'homme d'airain, parce que le premier, disait-on, il avait proposé aux Athéniens, qui ne s'étaient servis jusque-là que d'argent, l'introduction de la petite monnaie de cuivre. Il serait bien à désirer que nous connussions la suite de cette élégie de Denys, où il dit : « Or ça ! venez entendre une bonne nouvelle, suspendez vos combats de coupes, accordez-moi votre attention ; écoutez[2]. »

La tendance politique se trahit avec plus d'évidence

[1] Πίνειν καὶ παίζειν καὶ τὰ δίκαια φρονεῖν. Athénée, X, p. 447, d.

[2] Athénée, XV, p. 669, b.

encore dans les fragments importants des élégies de Critias, fils de Calleschros : il y disait formellement qu'il avait proposé, dans l'assemblée populaire, le rappel d'Alcibiade, et qu'il était l'auteur du plébiscite[1]. La prédilection pour Lacédémone que Critias avait sucée, en sa qualité d'eupatride athénien et d'ami de Socrate, se trahit dans les éloges des vieux usages que les Spartiates observaient au repas, tandis que les coutumes des Lydiens efféminés avaient fait irruption chez les Athéniens[2]. Cela ne donne cependant pas encore le droit de supposer dès lors à Critias ces sentiments mauvais et criminels contre le peuple d'Athènes qui ne se développèrent chez lui que peu à peu, sous l'empire des circonstances et avec cette terrible conséquence qui souvent dans la vie politique fait fatalement d'un faux pas le malheur de toute une vie.

De cette élégie, cultivée dans le cercle de la civilisation attique, se distingue essentiellement l'élégie d'Antimaque de Colophon que l'on pourrait appeler le réveil de la plainte amoureuse de Mimnerme. Antimaque qui fleurit après l'ol. 94e (404) est d'ailleurs en tout un évocateur de la vieille poésie, un esprit qui poursuit ses études solitaires, loin du courant de la civilisation moderne. Aussi trouve-t-il à cause de cela même peu d'écho dans son temps, et on rapporte qu'à la lecture de sa *Thébaïde* tous ses auditeurs, à l'exception du seul

[1] Plutarque, *Alcibiade*, 33.
[2] Athénée, X, p. 432, d.

Platon, s'éloignèrent. Son poëme élégiaque, intitulé *Lydé*, était consacré au souvenir d'une jeune fille lydienne qu'il avait aimée et perdue de bonne heure[1]. Tout l'ouvrage était donc une plainte sur sa perte qui recevait sans doute la chaleur et la vie par le souvenir mélancolique du poëte, évoquant le passé évanoui. Nous savons, il est vrai, qu'Antimaque employait beaucoup de sujets mythiques pour orner son poëme ; mais s'il n'avait fait autre chose qu'orner la pensée générale des souffrances que lui avait values son amour, par des exemples de destinées semblables, puisés dans la mythologie, son poëme n'aurait certainement pas mérité la célébrité dont il jouissait dans l'antiquité.

Voilà le moment aussi de reprendre le fil de l'histoire de la poésie épique que nous avons laissé tomber après Pisandre. (V. ch. IX.) Elle ne dormait pourtant pas. Dans la personne de Panyasis d'Halicarnasse, oncle d'Hérodote (vers l'ol. 78e, 468[2]), de Chérilos de Samos (vers l'ol. 94e, 404), de cet Antimaque de Colophon dont nous venons de parler et dont la jeunesse coïncidait avec la vieillesse de Chérilos[3], elle trouva des organes qui toutefois rencontrèrent, à tout prendre, autant d'indif-

[1] D'après le passage capital d'Hermésianax.

[2] C'est Suidas qui donne cette date ; plus tard, à peu près vers l'ol. 82e eut lieu l'assassinat de Panyasis par Lygdamis, tyran d'Halicarnasse, le même qu'Hérodote chassa dans la suite.

[3] Lorsque Lysandre était à Samos, après avoir vaincu Athènes, Chérilos se trouvait près de lui, et dans les concours poétiques qu'il y organisa, Antimaque, jeune encore, fut vaincu par Nicératos d'Héraclée. Plutarque, *Lysandre*, 18.

férence chez le public de leur époque, que la poésie homérique avait trouvé de curiosité et d'admiration universelles. Ce ne furent que les études littéraires d'Alexandrie qui les déterrèrent et placèrent Panyasis et Antimaque au rang des premiers poëtes d'épopées à côté de Pisandre. Aussi n'avons-nous comparativement que peu de fragments de ces poëtes : et ceux que nous possédons ne sont guère cités qu'en vue de renseignements d'érudition : il s'est conservé peu de choses caractéristiques qui puissent donner une idée de toute la manière et de l'art de ces poëtes.

Panyasis a embrassé dans son *Héraclée* une grande richesse de mythes et peint avec amour les aventures du héros dans les contrées éloignées du monde et toutes celles qui ont un certain tour romanesque. La description des vrais exploits, de la vigueur d'athlète et de la virilité invincible du héros semble avoir été relevée ou adoucie par l'attrait de peintures d'un genre bien différent. C'est ainsi du moins qu'il animait un repas auquel Héraclès prenait sa part, par les propos agréables des braves buveurs ; et sans doute les couleurs animées ne faisaient pas défaut au récit de la servitude du héros auprès d'Omphale qui amena Héraclès en Lydie[1].

Le même poëte avait aussi fait de la première histoire des Ioniens en Asie Mineure, de leurs migrations et établissements sous la conduite de Nélée et d'autres Codrides, le sujet d'un grand poëme épique : *les Ioniques*.

[1] *Panyasis Halic., Heracleadis fragm., ed.* P. Tzschirner Vratisl., 1842. E. M.

Chérilos le Samien conçut le vaste dessein d'illustrer par une épopée l'événement le plus grand et certainement le plus glorieux de l'histoire réelle des Grecs, la guerre du roi des Perses, Xerxès, contre l'Hellade. Il est impossible de blâmer ce choix, quand même on considérerait, comme nous, l'épopée historique dans le sens propre du mot, comme un genre faux et bâtard. Mais la guerre médique était, par ses lignes principales, un événement d'une simplicité et d'une grandeur si remarquables, — ce despote de l'Orient conduisant les troupeaux de ses peuples asservis contre les républiques de l'Hellade, menacées dans toute la liberté de leur existence, — elle était en même temps, par ses détails de second ordre, tellement enveloppée déjà dans les brouillards et le clair-obscur grâce à la renommée aux mille bouches des Grecs, qu'elle se prêtait évidemment à être traitée d'une façon vraiment poétique. Si Aristote soutient avec raison que la poésie est plus philosophique que l'histoire parce qu'elle contient plus de vérité générale, il faut avouer que des événements tels que la guerre médique appartiennent tout à fait à la poésie, ou si l'on veut, à l'histoire naturellement poétique. Maintenant, Chérilos saisit-il toute la grandeur de cet événement, en pénétra-t-il avec une égale vivacité le côté matériel et le côté moral ? c'est ce qu'on ne peut plus guère décider, puisque les fragments conservés ne se rapportent qu'à des détails, la plupart du temps sans importance[1]. Le

[1] Il est certain que les Athéniens ne payèrent pas chaque vers de

début du poëme où Chérilos se plaignait que tout le terrain de la poésie épique fût déjà partagé et qu'il ne lui restât plus de prix à gagner, est d'un mauvais augure ; ce n'est pas là le motif qui eût dû le déterminer à peindre le plus grand exploit des Hellènes. Malheureusement le désir d'être neuf semble en effet avoir fortement influé sur l'ensemble et le détail de son ouvrage. Aristote blâme ses comparaisons comme obscures et recherchées [1], et dans les fragments on a également relevé, non à tort, de l'afféterie et de la puérilité [2].

La *Thébaïde* d'Antimaque était d'une composition très-vaste, pour ne pas dire encyclopédique. Dans l'exécution du détail il y avait beaucoup d'érudition mythologique, dans l'expression beaucoup d'étude et de soin ; mais l'ensemble, au dire des critiques anciens, manquait de cette cohésion intime qui eût attaché l'auditeur, et de ce parfum de grâce que l'industrie la plus infatigable ne saurait donner à ses produits [3]. Aussi Hadrien restait-il certainement bien fidèle à sa prédilection pour ce qui était affecté, recherché et pompeux, lorsqu'il plaça An-

Chérilos d'un statère d'or, comme on a inféré d'un passage de Suidas ; il est évident que c'est là une confusion avec le Chérilos plus jeune qu'Alexandre récompensa, dit-on, si princièrement. (Horace, *Ep.*, II, I, 233.)

[1] Aristote, *Topique*, VIII, 1.

[2] A. F.. Næke, *Chœrili Samii quæ supersunt*. Lips., 1817.

[3] V. Schellenberg, *Antimachi Colophonii reliquiæ*, p. 38 et suiv. (Stoll., *Animadvers. in Antim. Col. fragm.* Gottingue, 1840, et l'édition des fragments par le même philologue. Dillenburg, 1845. E. M.)

timaque au-dessus d'Homère et qu'il s'efforça d'imiter son style dans un ouvrage du genre épique qu'il avait entrepris lui-même[1].

CHAPITRE XXXI.

L'ÉLOQUENCE POLITIQUE A ATHÈNES AVANT L'INFLUENCE DE LA RHÉTORIQUE.

En voyant la poésie, dans les derniers tragiques aussi bien que dans la comédie, tomber de plus en plus au niveau de la prose, on est naturellement amené à voir dans celle-ci l'élément prédominant de la littérature de l'époque, et on n'en est que plus curieux d'examiner la direction, la marche et les lois de développement de cet empire.

Le développement de la prose appartient presque tout entier à cette période entre les guerres médiques et Alexandre le Grand. Tout ce qui est antérieur à cette époque en fait d'essais de prose, ou ne se distingue pas assez de la parole ordinaire de la vie commune pour constituer un véritable langage littéraire, ou, s'il s'en distingue, doit son charme et son éclat, non à des

[1] Spartien, dans la *Vie d'Hadrien*, c. xv. On sait maintenant que le titre de l'ouvrage d'Hadrien était *Catachenæ* (V. Bergk, *de Antimachi et Hadriani Catachenis*, *Zeitschr. f. Alterthumsw.* 1835, n° 57. E. M.). Le poëme peut avoir eu quelque ressemblance avec les *Diræ* de Valerius Caton.

qualités intrinsèques, mais à l'imitation de locutions et de formes de composition propres à la poésie dont le développement avait précédé de tant de siècles celui de la prose.

En abordant cette forme nouvelle de productions intellectuelles et en essayant de se faire une idée juste du développement particulier qu'elle parcourut chez les Hellènes, il est prudent de ne pas diviser tout d'abord en genres, selon les divers sujets traités dans cette forme, l'ensemble de la prose. Efforçons-nous au contraire autant que possible de lui conserver son caractère d'ensemble ; après tout, la prose n'est-elle pas partout une seule et même chose dans ses caractères principaux, puisqu'elle n'est qu'une forme plus savante de la parole ordinaire dont l'objet est la réalité, dont l'agent est l'intelligence?

A comparer tout d'abord l'ensemble de la prose à celui de la poésie, on avouera que, tout en étant sœurs, elles ne se confondent point l'une avec l'autre ; à tel point qu'il est impossible de les comprendre dans une définition commune, puisqu'elles n'ont en commun que le fait de parler au moyen de sons articulés et d'être fixées par l'écriture. D'ailleurs, en contemplant la vie morale de l'humanité soit dans le commerce social, soit dans l'art ou la science, on rencontrera toujours la poésie et la prose à des moments et à des endroits très-éloignés les uns des autres.

La poésie est, par toute son essence, un art, un des beaux-arts. Elle a pour mission d'exprimer et de repré-

senter des émotions qui remplissent puissamment l'âme humaine, de mettre sous les yeux de l'esprit, de lui exposer complétement ce qui agite et occupe le cœur humain. Elle n'a point de but dans la vie matérielle; elle ne se propose point de déterminer la volonté d'autrui, de décider les hommes à telle ou telle action; tant qu'elle reste poésie, elle demeure au-dessus des besoins de toute la vie terrestre. L'esprit y apparaît libre et créateur. Quoiqu'il tire sa nourriture du monde réel de l'expérience, il le transforme cependant d'après ses propres lois et les exigences de sa nature, non d'après celles de la réalité. C'est à bon droit que de mille manières différentes on a appelé la poésie une fille du ciel : et les Grecs n'ont tenu pour un don des Muses olympiennes que l'inspiration poétique, et non la prose.

La prose n'est pas originairement un art, pas plus que la construction d'une maison pour servir d'abri contre le vent et la tempête n'est un art dans le vrai sens du mot. Elle est l'usage naturel, en vue de certains buts déterminés, de la parole articulée qui fixe les idées. Ces buts se trouvent toujours dans les rapports des hommes avec la réalité. C'est, en premier lieu, l'effort pour donner à la réalité, au milieu extérieur de l'homme, à l'état social, une forme et un arrangement qui soient en harmonie avec les intérêts de l'individu ou de l'ensemble; c'est ensuite le désir d'acquérir et de répandre les connaissances de la réalité qui sont indispensables à l'homme pour pouvoir se soumettre le monde réel; et ce n'est que beaucoup plus tard et peu à peu que perce,

pour gagner de plus en plus de terrain, la curiosité désintéressée, le désir de savoir pour savoir.

A tous ces égards la prose est encore loin d'être un art; mais elle le devient, tout comme la construction des édifices s'élève à la hauteur d'un art lorsque, à l'intention de créer un abri contre le vent et la tempête, l'effraction et le vol, se joint l'effort de donner à l'édifice un caractère déterminé, d'exprimer ou d'éveiller par ses formes certaines sensations et certaines dispositions d'esprit, en un mot de représenter immédiatement et par la vue une vie morale. De la sorte un peuple, pour peu qu'il ait la vocation et la disposition des beaux-arts, transforme tous les objets qu'il produit pour atteindre des buts déterminés ou pour satisfaire des besoins matériels, en instruments qui lui servent à révéler l'âme et l'esprit. Ses vases, les ustensiles de l'usage le plus journalier expriment dans leurs formes et leurs ornements l'esprit du peuple, ne fût-ce que d'une manière vague et insuffisante, de façon cependant à prêter à ces choses qui l'entourent une force mystérieuse qui réagisse sur l'esprit lui-même.

Ce sont ces instincts et ces besoins de l'esprit, si puissants dans le peuple grec, qui, à partir du siècle de Périclès, produisirent l'art de la prose, en amenant les orateurs, historiens et philosophes, à concentrer dans une idée d'ensemble, dans une seule et grande intuition de l'esprit, les pensées qu'ils avaient à communiquer et qui avaient en vue tantôt l'activité pratique, tantôt l'enseignement théorique. Ce sont encore ces in-

stincts et ces besoins intellectuels qui les poussèrent à mettre les formes du discours en harmonie intime avec ces idées, de façon que ces formes, pour nous servir d'une comparaison, accompagnassent, comme une musique légère, l'opération de la pensée et produisissent sur l'âme une impression totale qui fût avec les intentions pratiques ou théoriques de l'ouvrage dans la même harmonie que l'on trouve nécessairement entre l'effet que produit sur l'âme une œuvre de belle architecture, et la destination de cet édifice à certains usages pratiques.

Tel est le point de vue auquel nous nous placerons en racontant l'histoire de la prose attique. Ce que ce récit devra surtout rendre clair et saisissable, c'est le caractère d'ensemble de ces ouvrages, auquel se rattache étroitement le style des diverses formes, c'est l'impression qu'ils produisent sur l'esprit des lecteurs, c'est enfin la connexité de toutes ces choses avec l'état de la nation, avec l'énergie et l'élasticité de l'esprit et avec les rapports entre la raison et les passions. Or, il va de soi que tout cela serait impossible si l'on ne consentait à aborder, en même temps que la forme, le contenu des œuvres, les sujets qu'ont traités leurs auteurs, les intentions pratiques et théoriques, en un mot, que poursuivaient les prosateurs, en composant ces ouvrages.

Dans toute l'histoire de la prose attique depuis les temps de Périclès jusqu'à Alexandre le Grand, on peut distinguer trois époques, dont on désignera provisoire-

ment la première par les noms de Périclès lui-même, d'Antiphon et de Thucydide, la seconde par ceux de Lysias, d'Isocrate et de Platon, la troisième enfin par ceux de Démosthène, Eschine, Démade. La suite montrera pourquoi nous choisissons de préférence ces noms.

Deux choses fort différentes concourent pour amener la première époque c'est la politique athénienne et la sophistique de Sicile. Examinons-les tout d'abord.

Depuis que Solon eut fondé la démocratie d'Athènes, il s'était formé chez les hommes d'État les plus distingués une idée déterminée de la mission d'Athènes, idée basée sur des réflexions pénétrantes au sujet de la situation extérieure et les ressources intérieures de l'Attique, du caractère et des dispositions de ses habitants. Le développement de la souveraineté populaire, l'industrie et le commerce, l'empire des mers, tels étaient, aux yeux de ces hommes d'État, les points principaux de la mission d'Athènes. Certaines de ces idées se transmirent de Solon, à travers toute une suite d'hommes d'État[1], jusqu'à Thémistocle et Périclès, et furent de plus en plus développées et étendues par eux. Lors même qu'un parti politique opposé, celui d'Aristide et de Cimon, cherchait à enrayer ce développement, ce n'étaient pas, après tout, ces points principaux

[1] Plutarque en parle dans sa vie de *Thémistocle*, 2. Thémistocle, tout jeune encore, s'attache à Mnésiphile, le même qui joue un rôle si important chez Hérodote (VIII, 57), et qui cultivait, comme une étude héritée de Solon, ce qu'on appelait alors σοφία, et ce que Plutarque définit la capacité politique et l'intelligence pratique.

qui formaient le sujet de leurs dissentiments avec les adversaires ; au fond, ils ne voulaient que tempérer ce mouvement trop précipité qui ressemblait à la flamme agitée d'un flambeau, afin de lui conserver une vie plus longue.

Cette méditation profonde, jointe à ce sentiment très-net des besoins d'Athènes[1], donnait aux discours d'hommes tels que Thémistocle et Périclès, une vigueur et une solidité intrinsèque qui firent bien plus d'impression sur le peuple athénien que n'auraient pu le faire une proposition ou un conseil utiles, mais isolés et ne visant qu'un cas particulier. Dès les temps héroïques on avait parlé au peuple en Grèce, bien avant que les assemblées populaires se fussent emparées du gouvernement dans le sens démocratique. Les rois d'autrefois avaient harangué le peuple tantôt avec cette facon naturelle qu'Homère attribue à Ulysse, tantôt en phrases brèves et laconiques comme Ménélas ; Hésiode prête aux rois une Muse particulière, Calliope, dont la puissance les met à même de parler devant le peuple et la justice de manière à persuader et à gagner les auditeurs. Au fur et à mesure que se développèrent les constitutions républicaines après les temps d'Homère et d'Hésiode, d'innombrables dignitaires ou chefs populaires avaient, dans les nombreuses cités libres de la Grèce, parlé soit aux assemblées du peuple, soit aux sénats et aux com-

[1] Τοῦ δέοντος, expression fort usitée à Athènes du temps de Périclès, et qui signifie l'exigence momentanée de la situation actuelle de l'État.

missions, et certes ils avaient prononcé plus d'une allocution énergique. Cependant tous ces discours ne survivaient pas à la circonstance donnée qui les avait provoqués; ils se perdaient dans l'air, sans laisser plus d'impression durable que la conversation de la vie commune; et, il faut bien le supposer, on ne songea pas, pendant tout ce temps, que l'éloquence pût agir au delà de l'événement particulier et acquérir une influence dominante sur toute l'activité du peuple. Les Ioniens eux-mêmes, si spirituels et si vifs, se distinguaient évidemment, au temps de l'épanouissement le plus brillant de leur esprit, plus par la conversation et par le récit dans le cercle social que par le discours plus majestueux de l'assemblée populaire; Hérodote au moins aime beaucoup à intercaler, dans son histoire où il se rattache si étroitement aux Ioniens, des conversations, des discours même en cercle intime : mais son récit ne connaît pas ces harangues au peuple, ces *démégories* qui sont si caractéristiques dans Thucydide. L'antiquité est unanime à reconnaître Athènes seule pour la terre de l'éloquence[1]; et, de même que les seuls ouvrages des orateurs attiques ont été conservés par la littérature, l'éloquence *illettrée* elle aussi, celle qui n'était pas destinée à être consignée par l'écriture, et qui fut le germe de l'éloquence littéraire, si célèbre plus tard, était certainement bien plus propre à Athènes qu'au reste de la Grèce.

Chez Thémistocle qui, avec autant de sagacité que de

[1] Studium eloquentiæ proprium Athenarum. Cicero, *Brutus*, 13.

hardiesse d'esprit, posa, dans les moments les plus dangereux et les plus difficiles, les solides fondements de la grandeur d'Athènes, l'éloquence proprement dite se fait encore moins remarquer que la sagesse de ses plans et l'énergie dans l'exécution ; toutefois on convenait en général qu'il fut parfaitement en état d'exprimer ses pensées et de les recommander par la parole[1]. L'éloquence jouait un rôle bien plus important dans les discours de Périclès. La puissance et l'empire d'Athènes, quoique constamment attaqués et contestés, étaient déjà arrivés alors à une certaine stabilité et solidité. C'était le moment d'embrasser du regard ce qui avait été fait et de se rendre compte des principes propres à le conserver et à l'étendre au besoin ; il s'agissait enfin de savoir à quoi serviraient cet empire sur les Grecs des îles et des côtes, obtenu par tant et de si grands efforts, ces ressources financières qui affluaient en si grandes masses à Athènes. De toute la carrière politique de Périclès il ressort qu'il comptait réellement sur la capacité de son peuple de se gouverner lui-même ou du moins qu'il espérait la lui donner, et qu'il ne le considérait point comme une balle que des démagogues ambitieux se jetteraient en jouant l'un à l'autre. En fortifiant tout ce qui favorisait la participation de l'homme du peuple à la chose publique, il protégeait en même temps tout ce qui pouvait répandre l'éducation et les con-

[1] Ἱκανώτατος εἰπεῖν καὶ γνῶναι καὶ πρᾶξαι, dit Lysias (*Epit.* 42), pour n'en pas citer d'autres.

naissances et donna au peuple, par les dépenses inouïes pour des ouvrages d'architecture et de sculpture, une direction prononcée vers le beau et le grand en tous sens. Aussi, il n'en faut pas douter, quand Périclès montait à la tribune aux harangues, ce qu'il réservait avec intention pour les occasions importantes[1], il n'avait certainement pas en vue tel vote qu'il voulait obtenir; ce qu'il se proposait, c'était de donner à toute la politique d'Athènes, aux vues des Athéniens sur leur situation extérieure et sur la mission de toute leur existence politique, cet esprit noble et élevé qui, dans les intentions de ce véritable ami du peuple, devait lui survivre longtemps. C'est tout à fait dans ce sens que Thucydide, qu'il faut considérer à beaucoup d'égards comme un digne élève de l'école de Périclès, envisage les intentions et l'esprit de l'éloquence de ce grand homme en le faisant parler à trois reprises et chaque fois d'une façon très-étendue et très-importante.

Cette admirable triade de discours que Thucydide met dans la bouche de Périclès, forme, prise à part, un ensemble magnifique, merveilleusement accompli et arrondi. Le premier discours[2] prouve la nécessité de la guerre contre le Péloponnèse et la probabilité d'une issue heureuse; le second[3], prononcé après les premiers succès de cette guerre, sous forme de discours funèbre, tend à confirmer les Athéniens, à les encourager par

[1] Thuc., I, 140-144.
[2] Thuc., II, 35-46.
[3] Thuc., II, 60-64.

les plus nobles pensées à persévérer dans toute leur manière d'être et d'agir ; moitié apologie, moitié éloge d'Athènes, il est plein de sincérité, de noble dignité, de modération et de conscience de la propre valeur ; le troisième enfin, après les souffrances que la peste, plus que la guerre, avait infligées à Athènes et qui avaient fait hésiter le peuple à poursuivre ses résolutions, offre aux citoyens la consolation la plus digne d'une âme virile en leur prouvant que jusque-là le Destin qu'on ne saurait prévoir, les a seul trompés, que leurs calculs et leurs prévisions ont été justes et ne les tromperont pas dans l'avenir, pourvu qu'ils ne se laissent pas troubler par des accidents imprévus[1].

Aucun des discours de Périclès n'a été conservé par écrit. Peut-être s'étonnera-t-on qu'on n'ait pas cherché à fixer et à conserver pour les contemporains et la postérité des œuvres de l'esprit que tout le monde jugeait inimitables et qu'à certains égards il faut, en effet, se représenter comme le degré suprême de l'éloquence[2]. On ne peut guère se l'expliquer que par le fait constaté

[1] Le discours de Périclès où il donnait un aperçu des forces militaires et des ressources d'Athènes, est rapporté par Thucydide (II, 13) en langage indirect et par extrait, précisément parce qu'il n'offre pas cette occasion de développer des idées générales et dominantes.

[2] Platon, qui n'aime pas autrement Périclès, le tient cependant pour le τελεώτατος εἰς τὴν ῥητορικήν. Il en voit l'origine dans sa connaissance des spéculations d'Anaxagore (*Phèdre*, p. 270). Cicéron *Brutus*, 12) l'appelle *oratorem* prope *perfectum*, probablement pour qu'il lui reste quelque chose à dire sur les orateurs suivants.

par nous tout à l'heure qu'on ne songeait pas encore qu'un discours pût avoir un autre mérite que celui d'atteindre un but pratique déterminé ; on n'avait pas encore eu l'idée de mettre des discours dans la même catégorie que des ouvrages poétiques et de les conserver, en faisant abstraction de leur sujet, uniquement pour la supériorité avec laquelle ce sujet était traité, et pour la beauté de la forme. Quelques expressions particulièrement énergiques restaient seules dans la mémoire avec une précision complète, bien qu'une impression générale de la grandeur et de la profondeur de ces discours leur survécût pendant longtemps. Or, cette impression durable, dont parlent encore des écrivains d'une époque bien plus récente, et l'affinité de Périclès avec d'autres orateurs attiques de la première période, ainsi qu'avec Thucydide, nous mettent en état de nous faire une idée assez distincte, et nullement formée au hasard, de la manière de Périclès.

Ce qui caractérise tout d'abord l'éloquence de Périclès et de ceux qui se rattachent à lui de près, c'est une très-grande abondance et une précision remarquable des pensées. La réflexion que n'a pas usée encore la longue habitude de l'abstraction générale et qui ne s'est pas encore amollie par la banalité des raisonnements, aborde vigoureusement le monde des choses humaines, et aidée par une expérience abondante et une observation déliée, jette sur tout objet la lumière d'idées nettes et ordonnatrices. Cicéron caractérise l'art de Périclès, Thémistocle et Thucydide, — car il compte avec

raison Thucydide parmi les orateurs, — par « la précision de la pensée, la finesse et la concision[1], et une richesse plutôt d'idées que de mots ; » il en distingue la génération suivante de Critias, Théramène et Lysias, qui, dit-il, « furent encore pénétrés de la séve de Périclès[2], » mais qui déjà « amplifiaient davantage leurs pensées[3]. »

En les examinant de plus près, on trouve que les pensées de Périclès sont toujours illuminées par un point de vue élevé dans la contemplation des choses humaines. La majesté qui le distinguait comme orateur et qui lui valut le nom de l'Olympien, reposait surtout dans la facilité et l'habitude qu'avait son esprit de rapporter tous les événements particuliers à des principes généraux, à des idées éternelles, et de puiser ces principes et ces idées dans la notion élevée et grandiose qu'il se formait de la destinée du genre humain. C'est là ce qui fait dire à Platon que Périclès ajoutait à la souplesse natu-

[1] Il dit *subtiles, acuti, breves*. *Subtiles* signifie ici la distinction précise des idées, et en général l'empreinte nettement accusée des pensées.

[2] *Retinebant illum Periclis succum.*

[3] *De Oratore*, II, 22. Cicéron classe un peu différemment, dans le *Brutus* (7), les anciens orateurs. Ici il place Alcibiade à côté de Critias et de Théramène ; il prétend qu'on peut apprendre à connaître leur éloquence par Thucydide. Il les appelle *grandes verbis, crebri sententiis, compressione rerum breves et ob eam causam interdum subobscuri*. Philostrate le Sophiste (I, 6) et Hermogène (περὶ ἰδεῶν, dans Walz, *Rhetor græc.*, vol. VIII, p. 388) caractérisent mieux encore Critias ; on y voit que son style tenait le milieu entre celui d'Antiphon et celui de Lysias.

relle de son génie une élévation acquise qui le faisait toujours viser à des buts déterminés[1]. Voilà aussi pourquoi ses pensées demeuraient si profondément ancrées dans le cœur des auditeurs : selon la belle image d'Eupolis, elles restèrent au fond des esprits, comme l'aiguillon de l'abeille[2].

Quel était le secret de cette puissance extraordinaire de la parole de Périclès? Il consistait, il ne faut pas en douter, dans cette union de deux qualités généralement opposées : la pensée était à la fois juste, frappante, adaptée au cas spécial, et élevée, grande, empreinte d'un certain idéalisme. L'éloquence de Périclès ne visait qu'à faire naître la persuasion et à donner à l'esprit du peuple une direction déterminée et durable. Toute tendance, au contraire, à produire une impression vive, mais momentanée, une sorte d'ivresse des esprits en excitant l'émotion et la passion, lui était complétement étrangère. D'après tout le développement de l'éloquence attique, tel que nous le connaissons, on doit forcément supposer qu'on ne pouvait trouver dans les discours de Périclès le moindre des moyens par lesquels la rhétorique du siècle suivant savait produire des émotions plus violentes et plus irrégulières. On nous peint le maintien extérieur de Périclès sur la tribune comme un jeu de physionomie très-calme, altérant à peine les traits du visage,

[1] Platon (*Phèdre*, p. 270) : Τὸ ὑψηλόνουν τοῦτο καὶ πάντη τελεσιουργὸν... ὃ Περικλῆς πρὸς τῷ εὐφυὴς εἶναι ἐκτήσατο. Τελεσιουργόν signifie, d'après le contexte, l'effort en vue d'un grand but déterminé.

[2] Scholiaste d'Aristophane, *Acharniens*, v. 529. K. H.

un geste très-réservé et plein de dignité, les vêtements toujours en ordre pendant l'action oratoire, le timbre de la voix constamment à la même hauteur et de la même force[1] : et c'est exactement ainsi qu'il faut se figurer la disposition d'âme qu'il exprimait et celle qu'il faisait naître chez autrui. Jamais Périclès n'eut le désir de plaire au peuple autrement qu'en l'éclairant sur ses propres intérêts, jamais il ne descendit jusqu'à le flatter. Si grande que fût l'idée qu'il avait des talents et des destinées du peuple athénien, il ne craignait jamais de lui dire de dures vérités, lorsque les circonstances l'exigeaient. Mais cela même, nous dit Cicéron, passait en lui pour de l'amour du peuple et faisait une impression favorable et persuasive lorsqu'il haranguait la foule[2]. Jusque dans les situations où il était personnellement menacé, il n'attendait son propre salut que de la conviction du peuple, et cette conviction, il ne voulait l'obtenir que par une exposition énergique et lucide de la vérité. Nulle trace d'attendrissements et d'émotions momentanés[3]. Il s'efforçait bien moins en-

[1] Plutarque, *Périclès*, 5.

[2] Cicéron, *de Oratore*, III, 34.

[3] Rien ne montre mieux le changement qu'avait subi le caractère de l'éloquence grecque, que le passage de Denys d'Halicarnasse, où il trouve tout à fait inadmissible que Périclès, dans le troisième discours chez Thucydide, ait parlé avec la dignité et le calme que lui prête l'historien dans un esprit tout périciéen. « Où juges et accusateurs sont les mêmes, il est besoin de verser d'abord des larmes abondantes et de faire mille lamentations pour être écouté avec bienveillance » (Denys, *de Thucyd. judicium*, c. XLV, p. 927.) Le rhé-

core d'égayer ou d'amuser le peuple : de même que sur la tribune son visage ne trahit jamais un sourire[1], sa dignité n'avait aucun alliage de gaieté sociale[2] : une gravité sublime régnait dans toute son apparition en public.

Il n'y a pas jusqu'à l'expression et au style de l'éloquence de Périclès dont on ne puisse se faire une idée, d'après certaines traditions et le caractère du temps. Il se servait, plus encore que Thucydide[3], du langage de la vie ordinaire, le dialecte attique, tel qu'il était en usage ; mais il savait donner aux mots, grâce à l'exactitude, au soin et à la propriété dans l'emploi, une netteté et une profondeur qui faisaient en grande partie la vigueur de sa parole. Quoique son langage fût celui de l'intelligence et non celui de l'imagination, il s'entendait cependant fort bien à prêter à ses pensées cette vivacité sensuelle et cette énergie que produisent des images et des comparaisons frappantes, et le peu de développement de la prose l'amenait forcément à se servir alors de tournures poétiques. Ce sont précisément ces locutions et apophthegmes des discours de Périclès, que les anciens, Aristote surtout, nous ont conservés en assez grand nombre. C'est ainsi qu'il disait des Sa-

teur du temps d'Auguste confond évidemment l'esprit des époques les plus dissemblables.

[1] Plutarque, *Périclès*, 5 : Προσώπου σύστασις ἄθρυπτος εἰς γέλωτα.

[2] Cicéron, *de Officiis*, I, 30 : *Summa auctoritas sine omni hilaritate.*

[3] Comme il ressort du fait cité au chap. XXVII, *ad fin.*

miens qu'ils ressemblaient aux petits enfants qui criaient tout en acceptant leur purée, c'est ainsi encore que, lors des funérailles d'un certain nombre de jeunes gens morts à la guerre, il employait la belle image de l'année qui a perdu son printemps[1].

CHAPITRE XXXII

LA RHÉTORIQUE DES SOPHISTES

L'impulsion qui fit entrer l'art de la parole dans une phase nouvelle, partit, en premier lieu, des sophistes qui exercèrent d'ailleurs sur toute la civilisation grecque une influence avec laquelle celle des premiers poëtes peut seule rivaliser en importance.

Les sophistes étaient, leur nom le dit déjà, des gens qui faisaient métier de la sagesse et qui promettaient de rendre sage quiconque se confierait à eux. Ils étaient, ainsi que le leur reprochèrent souvent les Socratiques, les premiers qui vendissent la sagesse pour de l'argent, soit en se faisant payer de chaque auditeur un prix d'entrée fixe pour chacune de leurs leçons (ἐπιδείξεις)[2], soit en se

[1] Aristote, *Rhétorique*, I, 7, III, 4, 10.

[2] Dans le montant de cette *entrée* il y avait des différences ridicules : il y avait des *lectures* pour un drachme, d'autres pour cinquante.

chargeant à forfait et contre des sommes importantes de l'éducation complète des jeunes gens qu'ils ne remettaient entre les mains des parents que lorsque leur instruction sophistique était terminée. L'amour du savoir était si grand alors en Grèce[1] que non-seulement à Athènes, mais encore auprès des oligarques de Thessalie, les auditeurs et les élèves leur affluaient en masse, que l'on célébrait comme une fête la venue dans une ville d'un grand sophiste, tel que Gorgias, Protagoras ou Hippias, et que ces hommes acquirent des richesses que l'art et la science ne devaient plus rapporter par la suite.

Outre cette profession extérieure, le fond et le véritable noyau de la doctrine, quelles que soient d'ailleurs les modifications plus ou moins importantes qu'ils aient subies, sont également communs à tous les sophistes. Au point de vue philosophique, c'est un renoncement à toute vraie connaissance. La philosophie venait alors de parcourir la première phase de sa carrière : avec une audace que rien ne rebutait elle avait entrepris de répondre aux plus hautes questions de la spéculation, et les réponses les plus diverses avaient produit des convictions et acquis des adhérents. Cette diversité, lors même qu'on ne se rendait pas compte de la cause, devait par elle-même déjà éveiller le doute au sujet de toute connaissance de la nature intime des choses. Rien donc n'est plus naturel que de voir succéder à cet essor de la spéculation une époque de scepticisme

[1] Cf. l'observation du chap. XXVII.

où l'on conteste et nie la valeur absolue du savoir. Toute connaissance est individuelle et n'a de valeur que pour telle personne : tel fut le sens de la fameuse parole[1] de Protagoras d'Abdère qui débuta à Athènes du temps de Périclès[2] et conserva pendant longtemps une grande autorité, jusqu'à ce que, grâce à une réaction contre les envahissements de la libre pensée, il fût expulsé et que ses livres fussent brûlés publiquement sur le marché[3]. En admettant, dans le monde, avec Héraclite, un mouvement éternel et constant, qui portait à l'homme tantôt telle impression, tantôt telle autre, il concluait que l'individu ne peut que s'abandonner à la série de ses impressions successives ; que par conséquent ce qui paraissait être à tel individu, était réellement pour lui. D'après cette doctrine, des idées opposées sur le même objet devaient être également vraies et il s'agissait simplement de prêter à une opinion l'apparence nécessaire pour la rendre vraie momentanément. Aussi était-ce un des principaux mérites de Protagoras et des sophistes en général de savoir parler d'une manière également persuasive pour ou contre une cause, non pour trouver la vérité, mais pour démontrer la non-existence de la vérité. Il n'était toute-

[1] Ἄνθρωπος πάντων μέτρον.

[2] Vers l'ol. 84e (444), d'après la chronologie d'Apollodore.

[3] Protagoras fut accusé d'athéisme à Athènes, et banni par Pythodoros, un des Quatre-Cents, par conséquent dans l'ol. 92e, 1 ou 2 (411), si toutefois le fait eut lieu sous les Quatre-Cents, ce qui n'est nullement prouvé.

fois nullement dans l'intention de Protagoras d'enlever à la vertu sa réalité, en même temps qu'il dépouillait la vérité de son caractère absolu ; mais il la réduisait aux sentiments individuels qui mettaient la personne dans un état meilleur, qui surtout la déterminaient à une activité plus intense. Quant aux dieux, il disait dès le début de son livre qui le fit bannir d'Athènes : « Je ne sais rien dire des dieux ; sont-ils ou ne sont-ils pas ? Beaucoup de choses m'empêchent de me livrer à cette étude, l'incertitude de la chose et la brièveté de la vie humaine. »

Originaire d'une partie toute différente du monde hellénique, dirigé par d'autres maîtres, sorti d'une école philosophique plus ancienne, Gorgias, de Léontium en Sicile, qui parut pour la première fois à Athènes dans l'ol. 88e 2 (427) en qualité d'ambassadeur de sa ville natale, offre cependant tant d'analogie dans toutes ses tendances avec Protagoras qu'on ne saurait méconnaître que l'époque renfermait en elle de puissants motifs pour conduire les esprits à cette manière de voir. Gorgias se servit de la méthode dialectique des Éléens, mais dans un but opposé. Tandis que ceux-ci avaient appliqué toute la force de leur méditation à reconnaître un être éternel et un, Gorgias employait les mêmes moyens, en partie aussi les mêmes conclusions que Zénon et Mélissos avaient employées dans un autre sens, pour prouver que rien n'est, que si quelque chose est, ce quelque chose n'est pas connaissable, et que si quelque chose est et n'est pas connaissable, on ne saurait le communi-

quer par la parole. Le résultat était encore que les efforts du sage ne devaient pas tendre à acquérir la connaissance, mais simplement à éveiller dans les autres hommes les idées qu'il était désirable pour lui d'éveiller chez eux. C'est surtout par la netteté avec laquelle il proclama ce principe, que Gorgias se distinguait des autres sophistes. Il n'annonçait et ne promettait rien, si ce n'est de faire de ses élèves de puissants orateurs, et il se moquait de ses collègues qui promettaient d'enseigner la vertu : trait commun à tous les sophistes siciliens. Les sophistes de la métropole visaient tous beaucoup plus au côté matériel et pratique. Ils s'efforçaient d'acquérir, sinon le savoir, du moins des idées et des principes salutaires de philosophie pratique. Tels furent Hippias d'Elis qui cherchait à égayer ses leçons par l'érudition la plus variée et que l'on peut considérer comme le premier polyhistor de Grèce[1], et Prodicos de Céos, le plus respectable peut-être parmi les sophistes et qui revêtait de formes agréables une morale, qui n'est peut-être pas toujours bien profonde, mais qui est toujours accommodée à l'époque; tout le monde connaît la célèbre allégorie d'Héraclès au carrefour.

En général cependant on ne saurait nier que l'in-

[1] Chez Platon, il est souvent question de ses connaissances physiques et astronomiques. Il était également à la recherche de généalogies, de colonies et d'*archéologie en général*, Platon, *Hippias maj.*, p. 285. On a des fragments de lui sur les antiquités politiques, provenant probablement de sa Συναγωγή. Böckh., *Præf. ad Pindari Schol.*, p. 21. Sa liste des olympionices était également un ouvrage remarquable.

fluence des sophistes sur l'état moral de la Grèce et sur la science sévère, ne fut pernicieuse. La moralité nationale qui distinguait le bien et le mal, sinon toujours dans le sens le plus élevé, cependant avec honnêteté et, ce qui est la chose principale, avec une certaine sûreté instinctive, avait déjà été ébranlée par l'audace avec laquelle la philosophie avait voulu s'élever au-dessus d'elle; une doctrine qui déclarait pour vrai tout ou rien, ne pouvait que la ruiner complétement. Si Protagoras et Gorgias eux-mêmes hésitaient à déclarer la vertu et la crainte des dieux une vaine illusion, leurs disciples et partisans ne se gênèrent point de le faire très-explicitement, à mesure que la libre pensée s'émancipait davantage de tous les principes traditionnels. Dans le cours de la guerre du Péloponnèse il se forma à Athènes un groupe social qui ne resta pas d'ailleurs sans influence sur la marche des affaires publiques et dont le *credo* n'était autre que celui-ci : la croyance aux dieux ainsi que la justice sont des inventions d'anciens souverains et législateurs qui ont mis en circulation ces idées pour tenir en bride la foule grossière ; ou bien avec une variante pire encore : les lois ont été faites par la foule des hommes faibles pour se défendre, mais la nature a fondé le droit du plus fort, et le plus fort use par conséquent d'un droit, s'il asservit les faibles autant qu'il le peut à ses passions. Voilà les doctrines que Platon dans la *République* et le *Gorgias* met dans la bouche de Calliclès, élève de Gorgias et de Trasimaque de Chalcédoine, qui se distinguait pendant la guerre du Pélopon-

nèse comme maître de rhétorique ; voilà les principes que le propre oncle de Platon, l'intelligent et spirituel Critias, dont il a déjà plusieurs fois été question dans cette histoire[1], professait en public, nous le savons pertinemment.

Toutefois faisant abstraction de cette influence des sophistes sur la manière de penser de leur époque pour ne répondre qu'à la question de leur mérite quant au développement de la forme dans laquelle ils communiquaient leur pensée, on ne peut pas les estimer assez haut. C'est des sophistes que part toute cette culture savante de la prose qui conduisit peu à peu, et bien que le chemin ne fût pas tout d'abord le bon chemin, au style accompli de Platon et de Démosthène. Les sophistes de la véritable Hellade, aussi bien que les Siciliens, faisaient des discours un objet de leurs études, avec cette différence toutefois que les premiers s'occupaient plus de la justesse, les autres de la beauté du langage[2]. Protagoras fit des recherches de correction grammaticale (ὀρθοέπεια), quoique, dans l'usage pratique de la parole, il déploie également une impétuosité abondante que Socrate essaye en vain, chez Platon, de réfréner par sa dialectique. Prodicos s'applique surtout à des

[1] Comme tragique, prêchant ces doctrines, même dans cette forme, au chap. XXVI ; comme élégiaque au ch. XXX ; comme orateur au chap. XXXI.

[2] Cette distinction a été faite par Léonhard Spengel, dans son ouvrage intitulé Συναγωγὴ τεχνῶν, sive *Artium scriptores*. Stuttg., 1828, p. 63.

études sur la signification exacte et l'usage des mots, ainsi que sur la distinction des synonymes. Ses propres discours abondaient en distinctions de ce genre, comme on peut le voir par le spirituel pastiche qu'en a fait Platon, dans son *Protagoras*.

Gorgias au contraire visait surtout à la beauté et à l'élégance du discours ; il le voulait insinuant et fait pour plaire. D'origine déjà il était rhéteur et beau diseur et avait dès sa jeunesse reçu une éducation dirigée en ce sens. Chez les Grecs de Sicile, surtout chez les Syracusains qui, par leur esprit éveillé et leur perspicacité naturelle, offrent, parmi tous les Doriens, le plus d'analogie avec les Athéniens[1], l'éloquence savante avait commencé à se développer, plus tôt qu'à Athènes même, par les procès judiciaires. La situation de Syracuse au temps de la guerre médique avait beaucoup contribué à éveiller les dispositions naturelles ; l'essor surtout que prit la démocratie après l'expulsion du tyran (ol. 78[e], 3. 466), et les différends compliqués qui naquirent par cela même qu'on donnait suite aux nombreuses réclamations civiles, violemment étouffées depuis longtemps, nécessitèrent un emploi plus fréquent de la parole publique[2]. C'est

[1] Siculi, acuta gens et controversa natura (*Brutus*, 12, 46). Nunquam tam male est Siculis, quin aliquid facete et commode dicant (*Verrin.*, IV, 43, 95.)

[2] Cum sublatis in Sicilia tyrannis res privatæ longo intervallo judiciis repeterentur, dit Cicéron (*Brutus*, 12, 46) d'après Aristote. C'est à la même source que puisent les scholiastes d'Hermogène (t. VIII, p. 196, dans les *Orateurs* de Reiske). Conf. Montfaucon, *Biblioth. Coislin*, p, 592.

à ce moment que Corax, déjà fort estimé du tyran Hiéron, se distingua autant comme orateur de tribune, qu'en qualité d'avocat plaidant[1]. Cette grande pratique le conduisit naturellement à se rendre un compte plus clair des principes de son art et il eut l'idée de les consigner dans un ouvrage spécial que l'on appela, de même que les autres innombrables manuels de ce genre qui le suivirent, τέχνη ῥητορική, ou simplement τέχνη. Quelque peu étendu que fût cet écrit[2], il est très-curieux, par cela seul qu'il est le premier ouvrage de ce genre chez les Grecs et peut-être dans le monde. Car cette *techné* de Corax ne fut pas seulement la première tentative d'une théorie de l'éloquence, ce fut le premier livre théorique en général d'un art quelconque[3], et, chose remarquable, tandis que la poésie si ancienne déjà s'était transmise pendant tant de siècles par le seul enseignement oral et par l'usage, sa sœur, si jeune comparativement, débutait par la théorie,

[1] Ou comme écrivain de plaidoiries pour d'autres; car il est douteux si l'on accordait à Syracuse des *patroni, causidici*, à la manière romaine, ou si chacun, comme à Athènes, était obligé de parler lui-même dans sa propre cause, auquel cas il pouvait cependant toujours se faire faire sa plaidoirie par un autre.

[2] C'est encore Aristote qui l'affirme (*l. c.*). Par son ouvrage perdu sur l'histoire de la rhétorique jusqu'à son temps, le grand philosophe était d'ailleurs l'auteur principal pour cette matière. Il cite aussi la *techné* de Corax dans sa *Rhétorique*, II, 24.

[3] Les écrits des architectes anciens sur des édifices, comme ceux de Théodore de Samos sur le temple d'Héré à Samos, de Chersiphron et de Métagène sur le temple de Diane d'Éphèse, n'étaient probablement que des comptes rendus de la construction.

s'établissait et se communiquait comme telle à ceux qui désiraient l'apprendre. Il est vrai que nous ne savons rien sur le contenu de cette *techné*, si ce n'est que les discours y avaient une forme et une division régulières ; on y distinguait surtout l'introduction, le *proème*, et on lui assignait le rôle de disposer favorablement les auditeurs et de gagner dès l'abord leur bienveillance par des choses qu'ils aimaient à entendre[1].

Un élève de Corax, son rival dans la suite, Tisias, se fit remarquer également et comme orateur et comme auteur d'une *techné*. C'est à lui que se rattacha à son tour Gorgias ; et même, d'après un renseignement[2], Tisias faisait partie de l'ambassade des Léontins dont nous avons parlé, bien que son collègue et élève fût dès lors beaucoup plus célèbre que lui. Par Gorgias cette éloquence savante atteint en Grèce une gloire et un éclat, qui n'a été le partage que de bien peu de phénomènes littéraires. Les Athéniens pour lesquels cette éloquence sicilienne était encore chose toute nouvelle, mais qui avaient amplement les dispositions et le sentiment nécessaires pour en apprécier les beautés[3], en furent ravis et bientôt ce fut la mode de parler autant que possible à la façon de Gorgias. L'extérieur imposant de cet orateur, le choix et l'éclat de son costume,

[1] On appelait ces introductions κολακευτικὰ καὶ θεραπευτικὰ προοίμια.

[2] Pausanias, VI, 17, 5. La principale autorité, il est vrai, Diodore (XII, 53) ne mentionne pas Tisias à cette occasion.

[3] Ὄντες εὐφυεῖς καὶ φιλολόγοι, dit Diodore.

une grande confiance en lui-même et une sorte d'assurance sublime dans toute sa manière d'être augmentaient encore l'effet de son art. Il avait d'ailleurs pour base de cet art une sorte de philosophie, ce dont il n'y avait pas eu trace chez Corax et Tisias, bien que cette philosophie, nous venons de le remarquer, fût d'une nature tout à fait négative[1]. Précisément parce qu'il n'y a pas de connaissance de la vérité, les efforts du sage ne doivent tendre qu'à produire les idées qui peuvent lui être utiles. C'est pourquoi la rhétorique, l'artisan de la persuasion[2], est l'art de tous les arts; car elle met en état de parler de toutes choses, d'une manière brillante et convaincante, même sans les connaître à fond.

Se conformant à cette notion de la rhétorique, Gorgias ne mettait que peu de soin aux pensées, si ce n'est qu'il s'exerçait, comme d'autres sophistes, à traiter certains thèmes généraux, appelés *loci communes*, dont l'emploi judicieux et l'introduction dans les discours ont toujours servi aux rhéteurs à voiler leur ignorance du sujet spécial. Du même ordre étaient les éloges et les blâmes que Gorgias écrivait sur toutes sortes de sujets et qui lui servaient d'exercice pour pouvoir trouver, même contre l'opinion générale et des convictions fondées, de bons côtés au mal, de mauvais au bien. Ajoutez ses syllogismes captieux et fallacieux qu'il avait

[1] L'écrit de Gorgias, Περὶ φύσεως ἢ τοῦ μὴ ὄντος, contenait cette philosophie sur laquelle l'ouvrage d'Aristote sur Mélissos, Xénophane et Gorgias donne les meilleurs renseignements.

[2] Πειθοῦς δημιουργός.

empruntés aux Éléens pour paraître profond penseur à la foule ignorante et pour confondre complétement ses notions du vrai et du faux. Tout cela appartient à l'armement au moyen duquel Gorgias promettait de rendre en toute circonstance, d'après l'expression en usage alors, le discours plus faible, c'est-à-dire la mauvaise cause, victorieux du discours fort, c'est-à-dire de la bonne cause[1].

Toutefois, l'étude, qui était propre à Gorgias, s'appliquait de préférence à la forme du discours et il s'entendait, en effet, à éblouir non-seulement l'oreille, mais encore l'esprit des Grecs, fort accessible à ces charmes, par le brillant des mots et la construction savante des phrases, au point de faire oublier momentanément ce qu'il y avait de vide et de glacial dans le fond de ses discours. Comme la prose ne faisait alors que commencer la carrière de son développement artificiel et ne connaissait pas encore elle-même les forces et les beautés particulières dont elle disposait, il était naturel qu'elle se conformât autant que possible au modèle de la poésie, mûrie bien longtemps avant elle. L'oreille des Grecs, exclusivement accoutumée au style poétique, demandait aussi à la prose, pour peu qu'elle prétendît être plus qu'affaire de besoin, et lorsqu'elle voulait être belle, une grande ressemblance avec la poésie. Gorgias la lui donna doublement, d'abord par l'emploi de termes poétiques, et surtout par des compositions de mots inu-

[1] Ἥττων et κρείττων λόγος.

sitées et nouvelles, telles que les aimait surtout la poésie lyrique et dithyrambique[1]. Comme à cette couleur poétique ne répondaient nullement ni un haut essor des pensées, ni une excitation particulièrement vive de l'imagination, comme elle restait un ornement purement extérieur, le style de Gorgias acquit par là quelque chose d'emphatique et de boursouflé qu'on désigne dans la rhétorique grecque par l'expression technique de *gorgiaser*[2]. En second lieu le goût d'alors semblait exiger de la prose une compensation des rhythmes du vers. Gorgias la lui procurait en donnant aux phrases une construction symétrique particulière qui faisait l'effet de membres parallèles et correspondants entre eux et donnait au tout le caractère d'une parole savamment mesurée. De ce nombre étaient les phrases d'égale longueur, celles qui se répondaient par la forme, celles enfin qui se terminaient de la même manière[3], et les mots analogues dans leurs compositions, ou produisant des sons semblables, presque des rimes[4] ; puis les antithèses, où, outre l'opposition de la pensée en général, il s'agissait de faire correspondre toutes les parties et tous les points de détail : efforts qui devaient facilement entraîner l'orateur à des associations d'idées

[1] V. Aristote, *Rhétorique*, III, 1, 3, et 3, 1. On y attribue à Gorgias et à Lycophron surtout les διπλᾶ ὀνόματα. Dans la *Poétique* (22) il dit que les διπλᾶ ὀνόματα, c'est-à-dire compositions inusitées et nouvelles, revenaient surtout au dithyrambe.

[2] Γοργιάζειν.

[3] Ἰσόκωλα, πάρισα, ὁμοιοτέλευτα.

[4] Παρονομασίαι, παρηχήσεις.

factices et recherchées[1], et avaient déjà été raillés par Épicharme chez les rhéteurs de Sicile[2]. Qu'on y ajoute les saillies, les jeux d'esprit, les recherches d'effet dont Gorgias remplissait ses discours, et on comprendra comment cette prose savante, sans être de la poésie et sans être davantage le discours de la vie ordinaire, pouvait produire tant d'effet sur les Athéniens, quand ils l'entendirent pour la première fois. Le développement successif du goût s'était fait dans un sens et était arrivé à un point où il devait forcément apprécier ce style; on le voit par la rapidité avec laquelle il se répandit et par l'extension que lui donna l'école de Gorgias. Il a déjà été question des antithèses et des *parises* d'Agathon[3]; l'élève favori de Gorgias, Polos d'Agrigente, son partisan le plus dévoué, se plaisait pourtant plus encore

[1] On le voit déjà par cette définition cherchée, quoique spirituelle, de l'illusion tragique : déception, ἀπάτη,

Ἣν ὅ τε ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος
Καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος,

c'est-à-dire où le trompeur remplit mieux son devoir que celui qui ne trompe pas, et où le trompé montre plus de sentiment de l'art que celui qui ne se laisse pas tromper. Toutes ces figures se trouvent en masse dans le fragment le plus important et certainement authentique que les scholies d'Hermogène ont conservé du discours funèbre de Gorgias. Foss, *de Gorgia Leontino*. Halis, 1828, p. 69; Spengel, Συναγωγή, p. 78.

[2] Dans le vers : Τόκα μὲν ἐν τήνοις ἐγὼν ἦν, τόκα δὲ παρὰ τήνοις ἐγών, qui contient une opposition de mots, sans opposition du fond, telle qu'elle se glisse souvent dans le langage, lorsqu'on a cette manie d'antithèse, V. surtout Démétrius, *de Elocut.*, § 25.

[3] Ch. XXVI.

dans ces gentillesses de style[1] et ces puérilités minutieuses ; et Alcidamas, un autre disciple de Gorgias, dont Aristote parle souvent, réussit également à surpasser son maître par la pompe du discours poétique et par l'élégance affectée des antithèses[2].

CHAPITRE XXXIII

LES COMMENCEMENTS DE L'ÉLOQUENCE SAVANTE A LA TRIBUNE ET AU BARREAU.

L'éloquence comme art sortit chez les Athéniens de l'union du don naturel de la parole que possédaient les hommes d'État d'Athènes, Périclès surtout, avec les études oratoires des sophistes. Le premier qui montrât cette union est Antiphon, fils de Sophile, du village de Rhamnonte. Antiphon était à la fois homme d'État ou homme d'affaire pratique et rhéteur savant. Quant à la première de ces qualités, elle nous est prouvée par un fait que cite Thucydide : le gouvernement oligarchique

[1] Platon raille sa chasse aux assonances par l'apostrophe : ὦ λῷστε Πῶλε.

[2] Les déclamations qui restent sous les noms de Gorgias, d'Alcidamas et d'un autre disciple de Gorgias, Antisthènes, sont toutes considérées à bon droit comme des pastiches de rhétheurs postérieurs.

des Quatre-Cents, dit-il, fut publiquement proposé au peuple par Pisandre; mais celui qui en fit tout le plan et s'occupa de l'exécution, ce fut Antiphon, « homme, continue l'historien, qui ne le cédait en mérite à aucun de ses compatriotes, et se distinguait surtout par la conception et le talent d'exposition. Il est vrai qu'il ne prononçait pas de discours devant le peuple, et ne s'engageait point spontanément dans des procès ; car il craignait la méfiance du peuple qui redoutait la force extraordinaire[1] de sa parole; mais il n'y avait personne à Athènes de plus capable de soutenir, par ses conseils, ceux qui avaient une lutte à essuyer en justice ou devant le peuple. Aussi n'existe-il pas, jusqu'à ce jour, de défense plus parfaite que celle prononcée par Antiphon, lorsque, après le renversement des Quatre-Cents par le parti démocratique, il fut mis en état d'accusation et menacé de mort, précisément parce qu'il avait aidé à fonder ce gouvernement[2]. » Cependant cette éloquence remarquable, dont la méfiance du peuple neutralisait sans doute les effets, ne lui fut d'aucun secours dans cette conjoncture : les intrigues de Théramène le perdirent : il fut exécuté dans l'ol. 92e 2 (411), à l'âge de près de soixante-dix ans[3]; sa fortune fut confisquée et

[1] Δεινότης est employé ici dans un sens plus étendu, comme tout pouvoir de persuader.

[2] Il est infiniment regrettable que ce discours ne nous soit pas conservé. Harpocration le cite souvent sous le titre : Ἐν τῷ περὶ μεταστάσεως.

[3] Si toutefois il était né, ainsi qu'on le dit, vers l'ol. 75e, 1 (430).

ses descendants eux-mêmes privés de l'honneur civil[1].

On voit très-bien, par le témoignage de Thucydide, quel fut l'emploi qu'Antiphon faisait de son éloquence. Il ne se présentait pas, dans l'ecclésia, comme d'autres orateurs diserts, pour donner des conseils au peuple ; il ne fut pas davantage accusateur public devant les tribunaux ; il ne parlait publiquement que dans sa propre cause et lorsqu'il était attaqué : en dehors de cela il travaillait pour les autres. Avec lui le métier des *faiseurs de discours*[2] prit une grande importance. Quoiqu'on fût loin de le considérer comme aussi honorable que celui de l'orateur public et quoique beaucoup d'Athéniens le traitassent même avec un certain mépris, les grands orateurs politiques s'y livraient eux-mêmes, en dehors de leurs autres affaires, et on ne pouvait guère s'en passer sous les institutions athéniennes. Car, comme dans les affaires civiles les parties intéressées étaient forcées de porter elles-mêmes la parole, et comme dans les procès publics, si tout Athénien avait le droit d'accuser, l'accusé cependant ne pouvait se faire défendre par un avocat, comme tout au plus un ami avait le droit après la sentence principale de développer tel ou tel point, on comprend fort bien qu'à l'époque où l'on exigeait déjà

Sa vieillesse, jointe à son éloquence, paraissent lui avoir valu, chez le peuple athénien, le surnom de Nestor.

[1] Le plébiscite qui le décrète d'accusation et le jugement du tribunal se trouvent dans les *Vitæ X Oratorum*, parmi les écrits de Plutarque, ch. I.

[2] Le peuple de l'Attique les appelait λογογράφοι.

beaucoup d'un orateur en justice, la plupart des Athéniens aient eu besoin de secours étrangers, qu'ils se soient fait aider dans la composition des discours et même qu'ils les aient tenus exactement tels qu'un orateur exercé les avait faits pour eux. Les logographes (c'est ainsi qu'on les appelait), comme Antiphon, Lysias, Iséos et même Démosthène, rendaient donc à peu près les mêmes services que les *patroni* ou *causidici* des Romains ou nos avocats, quoiqu'ils fussent moins estimés que ceux-ci, à moins qu'ils ne s'occupassent en même temps de politique[1]. Le métier d'écrire des discours pour autrui fut probablement aussi ce qui induisit tout d'abord à consigner des discours par écrit, et à les communiquer sous cette forme à d'autres qu'aux intéressés. Il est certain, en tous les cas, qu'Antiphon le fit le premier[2].

Antiphon ouvrit aussi une école de rhétorique, où il formait des orateurs par un enseignement tout spécial, et, ainsi que cela était devenu l'habitude depuis Corax, il mit ses principes en système, en écrivant une *techné*. Comme maitre de rhétorique, il se rattachait étroitement aux sophistes qu'il doit avoir connus de très-près, quoique, personnellement, il ne reçût l'enseignement d'aucun d'eux[3]. Comme Protagoras et Gorgias, il

[1] Antiphon déjà fut attaqué par Platon le Comique pour avoir écrit des discours pour de l'argent. Photius, *Cod.*, 259.

[2] *Orationem primus omnium scripsit,* dit de lui Quintilien (*Inst.* III, 1).

[3] C'est ce qui est témoigné par le γένος Ἀντιφῶντος. La chronolo-

traitait également des thèmes, uniquement destinés à l'exercice et sans but immédiat et pratique. Ce pouvaient être ou des sujets tout à fait généraux qui se présentaient dans les circonstances les plus diverses, des *loci communes*[1], comme on les appelle, ou des cas particuliers, concrets, mais fictifs, que l'on savait fort ingénieusement inventer et former de façon qu'ils offrissent des avantages presque égaux aux orateurs de la défense et de l'accusation et exerçassent l'adresse sophistique qui consistait à savoir présenter l'une et l'autre d'une manière également plausible.

Parmi les discours d'Antiphon dont quinze sont venus jusqu'à nous, il y en a douze qui appartiennent à cette dernière classe des exercices d'école. Ils forment ensemble trois tétralogies : quatre d'entre eux traitant toujours le même cas, le plaidoyer, le réquisitoire, et les répliques du défenseur et de l'accusateur[2]. Voici le cas litigieux de la première de ces tétralogies : Un citoyen revient la nuit d'un repas, accompagné de son esclave ; il est attaqué par des assassins. Il est tué aussitôt : l'esclave vit encore assez pour pouvoir dire aux parents de la victime qu'il a reconnu parmi les meurtriers un

gie n'admet guère de supposer que le père d'Antiphon ait déjà été sophiste. (*Vitæ X Oratorum* 1, Photius *Codex*, 259).

[1] La répétition identique de lieux communs de ce genre dans des discours divers d'Antiphon prouve qu'il s'exerçait également dans ces *loci communes* ; il les intercalait où il pouvait en tirer quelque parti. Cf. *du meurtre d'Hérode*, §§ 14, 87, et *du Choreute*, §§ 2, 3.

[2] Λόγοι πρότεροι καὶ ὕστεροι.

certain individu qui vivait en mauvaise intelligence avec son maître et qui était sur le point de perdre un procès important dans lequel il se trouvait engagé avec lui. C'est donc cet individu contre lequel les parents portent plainte. Tous les discours ont pour but d'augmenter ou d'affaiblir la valeur probable de ladite déposition et des autres circonstances qui tendent à prouver l'authenticité du fait. En général, l'art de l'avocat consistait principalement à discuter la question de vraisemblance[1] au point de vue de son client. Dans l'espèce, par exemple, tandis que le plaignant insiste surtout sur l'inimitié qui avait dû pousser l'accusé à commettre le meurtre, celui-ci soutient qu'il n'aurait certainement pas causé une mort qu'il pouvait prévoir qu'on lui imputerait. Le premier évalue à un très-haut prix le témoignage de l'esclave, puisqu'il est le seul possible dans l'état de la cause ; le second prétend que l'on n'appliquerait pas, selon l'usage général, la torture aux esclaves, si l'on pouvait se fier à leur simple témoignage ; ce à quoi le plaignant répond dans la réplique, entre autres choses : que l'on donne, en effet, la question aux esclaves pour découvrir un vol ou un crime qu'ils cachent pour plaire au maître ; mais qu'on les affranchit dans les cas du genre de celui en question, afin d'obtenir le témoignage d'un homme libre[2] ; quant à l'excuse que l'accusé aurait prévu.

[1] Τὰ ἐξ εἰκότων, quelquefois aussi τεκμήρια, et parce qu'ils avaient besoin de l'art de l'avocat, des ἔντεχνοι πίστεις. Par contre, les arguments dont la seule production est probante s'appellent ἄτεχνοι πίστεις parmi les rhéteurs de l'antiquité.

[2] La liberté personnelle était nécessaire pour le véritable témoi-

les soupçons qui se concentraient sur lui, la crainte de ces soupçons n'était pas assez forte pour contrebalancer le danger auquel l'exposait la perte du procès. L'accusé sait cependant fort bien mettre la vraisemblance de son côté, en observant entre autres choses que l'homme libre est retenu du faux témoignage par la crainte de perdre l'honneur et la fortune ; tandis qu'aucune espèce d'égard n'a pu empêcher l'esclave d'accuser avant de mourir et dans l'intérêt de la famille qu'il sert, l'ennemi juré de son maître. Après avoir pesé tous les points de vraisemblance et après en avoir tiré des conséquences aussi avantageuses que possible, il conclut d'une manière fort heureuse en annonçant qu'il ne prouvera pas son innocence par des probabilités, mais par des faits[1], en offrant à l'enquête, conformément à la coutume du droit attique, tous ses esclaves, mâles et femelles, afin qu'ils témoignent, même à la torture, que dans la nuit du meurtre, lui, l'accusé, n'a pas quitté la maison.

Je n'ai relevé ces quelques points, parmi tant d'autres arguments tout aussi spécieux pour ou contre, que pour donner aux lecteurs qui ne connaissent pas encore les discours d'Antiphon, une faible idée de la pénétration, de la finesse et de l'invention avec lesquelles les avo-

gnage, μαρτυρεῖν; quant aux esclaves, on leur extorquait les dépositions par la question.

[1] Il dit d'une façon très-spécieuse (§ 10) : tout en exprimant l'intention de me convaincre par des arguments de probabilité, ils prétendent cependant non que je sois probablement le meurtrier, mais que je le suis en réalité.

cats du temps savaient tourner et retourner dans leur intérêt les faits constatés d'une cause. L'art sophistique de faire de la *cause plus faible la cause plus forte* se confond tellement chez Antiphon avec l'éloquence du barreau[1] que le même auteur de discours devait être aisément en état de fabriquer des discours contraires pour les deux parties.

Outre ces exercices de rhétorique, nous ne possédons plus d'Antiphon que trois plaidoyers écrits pour des cas réels; ce sont le réquisitoire contre la belle-mère pour empoisonnement, la défense dans l'affaire du meurtre d'Hérode, et une autre plaidoirie pour un chorége dont un choreute était mort empoisonné pendant l'étude. Tous ces discours se rapportent à des accusations de meurtres[2] et ont été, à cause de cela même, joints aux tétralogies qui ont pour sujet des thèmes fictifs du même ordre. La classification des discours grecs d'après la nature des procès était fort habituelle chez les savants de l'antiquité[3], et explique beaucoup de citations des grammairiens anciens, où l'on mentionne par exemple les discours d'affaires de tutelle, d'affaires d'argent, de procès pour dettes comme autant de catégories particulières. Or, d'Antiphon, c'est la classe des procès pour meurtre qui a été conservée, comme d'Isée celle des procès en fait d'héritage. Dans ces discours règnent la même précision et la même finesse d'arguments, la

[1] Le δικανικὸν γένος.

[2] Φονικαὶ δίκαι.

[3] Elle se rencontre fréquemment chez Denys d'Halicarnasse.

même intelligence d'avocat que dans les tétralogies, unies à un développement bien plus complet, à un soin plus sévère dans la forme; car, dans les tétralogies, l'intention de l'auteur se borne à trouver des arguments et à les rattacher les uns aux autres.

Ces discours plus complets appartiennent aux monuments les plus importants que nous possédions sur l'histoire de l'éloquence. Par le style, ils ont une étroite affinité avec l'œuvre historique de Thucydide et avec les discours qui y sont intercalés, et ils confirment la notion transmise par beaucoup de grammairiens[1], d'après laquelle Thucydide aurait reçu des leçons de rhétorique d'Antiphon, ce qui s'accorde parfaitement avec les circonstances de la vie de tous deux[2]. Les anciens eux-mêmes associent très-souvent les noms d'Antiphon et de Thucydide[3], en les citant comme les maîtres les plus remarquables du style ancien et sévère[4], et il est très-important que nous saisissions bien dès le début le

[1] Le témoignage le plus important est celui de Cécilios de Calacté, rhéteur distingué du temps de Cicéron, qui nous a laissé beaucoup de notices et de jugements importants et justes. V. Plutarque, *Vitæ X Oratorum*, 1, et Photius, *Bibliothèque*, *Codex*, 259. Il est d'ailleurs toujours très-vraisemblable que Platon (*Ménéxène*, p. 236), en parlant d'un élève d'Antiphon, avait en vue Thucydide.

[2] Thucydide pouvait, vu la nouveauté des études de rhétorique, jouir très-bien encore, à l'âge de vingt ans, des leçons d'Antiphon, qui avait environ huit ans de plus que lui.

[3] Denys d'Halicarnasse, *de verb. comp.*, 150, Reiske. Tryphon, dans les *Rhéteurs* de Walz. T. VIII, p. 750 et autres.

[4] Αὐστηρὸς χαρακτήρ, αὐστηρὰ ἁρμονία; austerum dicendi genus. V. Denys d'Halicarnasse, *de compos. verb.*, p. 147 et suiv.

caractère particulier de ce style. Ce caractère ne consiste nullement, comme on pourrait le supposer d'après le terme consacré qui ne se justifie que par la comparaison avec l'élégance et la politesse des temps postérieurs, dans une rudesse affectée et une âpreté choquante de l'expression ; il est en ce que l'orateur s'attache surtout à rendre les pensées avec la même clarté et netteté qu'il les a conçues. L'esprit avait encore à cette époque, avec un défaut incontestable d'exercice et de facilité à certains égards, une vigueur et une fraîcheur de pensée qui se rattachent étroitement à ce défaut. Beaucoup de réflexions qui, plus tard, devinrent triviales à force d'être répétées et que, par cela même, on employait de plus en plus à la légère et d'une façon toute superficielle, réclamèrent alors encore toute l'énergie de l'esprit et lui offraient ainsi en même temps le plaisir qu'on éprouve de comprendre les choses. Abstraction faite de la valeur et de la portée des résultats de la pensée, il y a dans des écrivains comme Antiphon et Thucydide une activité toujours à l'éveil, une élasticité infatigable de l'esprit, qui font pâlir — pour ne pas descendre plus bas dans l'histoire — Platon et Démosthènes eux-mêmes, malgré l'étendue bien plus grande de leur expérience et de leur culture intellectuelle.

En nous en tenant tout d'abord aux divers éléments du discours, pour passer ensuite à la composition syntactique de ces éléments, nous gagnerons en même temps une idée plus claire du mouvement de la pensée dans ces écrivains. Ce qui est également caractéristique

pour Antiphon et Thucydide, c'est l'exacte propriété dans l'usage des termes[1]. Elle se montre entre autres dans l'effort de distinguer nettement et de bien déterminer jusqu'aux expressions synonymes, effort dû à l'impulsion de Prodicos et dégénérant souvent, comme chez ce sophiste, en exagération et en afféterie[2]. Abstraction faite du vocabulaire, la richesse de formes, la flexibilité et la faculté de composer des mots que possède la langue grecque donnaient aux écrivains le pouvoir de créer des classes entières d'expressions qui indiquent une légère modification de l'idée, le neutre du participe par exemple, qui désigne une force de l'esprit aussi différente de la simple qualité que de l'acte particulier[3]. Sous le rapport des formes grammaticales et des conjonctions, les écrivains du style ancien ne visent pas à cette suite égale qui donne au discours une facilité coulante et dont on

[1] Ἀκριβολογία ἐπὶ τοῖς ὀνόμασιν, dit Marcellin, *Vita Thucyd.*, § 56.

[2] C'est ainsi qu'on lit, dans le discours d'Antiphon sur le meurtre d'Hérode, § 94 (d'après la leçon la plus probable) : « Maintenant vous êtes examinateurs (γνωρισταί) des témoignages, alors vous serez juges (δικασταί) du procès ; maintenant vous supposez (δοξασταί), alors vous reconnaitrez (κριταί) la vérité. » Voy. d'autres exemples, § 91, 92.

[3] Antiphon (*Tetral.*, I, γ, § 3) dit, par exemple : » Le danger et la honte qui est plus forte que n'était la querelle, étaient, même s'ils avaient voulu se décider à cet acte, bien capables de σωφρονίσαι τὸ θυμούμενον τῆς γνώμης, c'est-à-dire d'apaiser la flamme de la passion dans leur cœur. » Thucydide, qui aime cette manière de s'exprimer autant qu'Antiphon, se rencontre avec lui précisément dans ce τῆς γνώμης τὸ θυμούμενον, VII, 68.

embrasse aisément à chaque endroit le progrès simultané : il leur importe plus d'exprimer les nuances plus délicates de la pensée par des changements de forme, au risque même de donner à l'expression une certaine rudesse et de la difficulté[1].

En ce qui regarde l'union des propositions pour en faire des touts plus considérables, le langage d'Antiphon, ainsi que celui de Thucydide, occupe le milieu entre le style d'Hérodote qui lie simplement membre à membre[2], et le style périodique de l'école d'Isocrate. Nous verrons, dans un des chapitres suivants, de quelle manière se développa dans cette école la période qui fait l'effet d'un cercle fermé, d'un tout complétement arrondi : ici il suffit de constater l'absence complète de ce fini périodique dans le style d'Antiphon et de Thucydide. Cependant ces écrivains ne manquaient naturellement pas de phrases étendues où la faculté de rattacher intimement et avec netteté des observations et des pensées se manifestait aussi extérieurement. Mais chacune de ces phrases plus étendues n'est encore qu'une accumulation de pensées sans limite nécessaire et susceptible d'être continuée à l'infini par

[1] Je cite comme exemple la transition, si fréquente chez Antiphon, de la proposition copulative à la proposition adversative. L'écrivain commence par καί, mais le fait suivre, au lieu du καί qui correspondrait, par un δέ. Par là les deux membres sont posés au début comme parties correspondantes d'un tout ; et pourtant le second membre se trouve plus accentué par son opposition avec le premier et posé comme plus important.

[2] Λέξις εἰρομένη.

l'écrivain, si par hasard il connaissait encore d'autres circonstances de moindre importance qui pussent venir à l'appui[1]; elle ne forme pas une somme de pensées, réunie dans un seul corps et déterminée dans toutes ces parties. Il n'y a qu'une seule classe de phrases qui ait déjà été fort cultivée dès cette époque de l'art oratoire ; ce sont celles où les membres, au lieu d'être subordonnés les uns aux autres, sont coordonnés ; en d'autres termes les propositions copulatives, adversatives et disjonctives[2], que l'on exécutait dès lors avec beaucoup d'art et en maintenant l'équilibre dans toutes leurs parties. Il est en effet remarquable avec quelle habileté un orateur tel qu'Antiphon sait aussitôt prendre sa pensée, de manière à ce qu'elle produise ces unions binaires de membres soit correspondants, soit opposés, avec quel soin il sait montrer ce rapport symétrique sous tous ses jours, et suivre cette symétrie point par point comme dans une œuvre d'architecture.

A peine l'orateur sur le meurtre d'Hérode, par exemple, a-t-il ouvert la bouche, qu'il se trouve déjà au beau milieu d'un système savant de propositions parallèles du genre indiqué : « Je voudrais bien, ô juges, que ma puissance de parole et ma connaissance des affaires fussent en rapport avec ma situation malheureuse et avec les souffrances subies. Or, j'ai souffert ces dernières plus

[1] On parlera avec plus de détail de ce genre de phrases qui trouvent surtout leur place dans la narration, à propos de Thucydide.

[2] Les propositions avec καὶ (τε) καί, avec μὲν–δέ, avec ἤ (πότερον) ἤ. Tout cela ensemble forme la ἀντικειμένη λέξις.

qu'il n'est juste, et les premières me font défaut plus qu'il ne me serait utile. Car, quand j'allais souffrir de mon corps par suite d'une accusation injuste, la connaissance des affaires ne vint pas à mon secours; et maintenant qu'il s'agit de me sauver par une exposition véridique de ce qui s'est passé, mon incapacité de parler me porte tort, etc. » On voit bien que cette construction symétrique[1] a sa raison d'être dans un mouvement particulier de la pensée, dans le penchant et l'habitude de comparer et de distinguer, de disposer toutes les choses de façon que ce qui y répond et ce qui y est opposé ressortent d'une manière marquée, en un mot dans une union singulière d'esprit et de pénétration qui se trouvait à un haut degré chez les anciens Attiques. On ne saurait toutefois disconvenir que l'habitude de parler ainsi avait quelque chose de séduisant et qu'en conséquence on développait souvent ce parallélisme des membres plus que ne le permettait la nature primitive de la pensée. Cela fut d'autant plus le cas qu'à cette tendance à opposer des idées les unes aux autres et à équilibrer les pensées se joignait désormais un jeu purement musical de sons, destiné à mettre en relief ces relations de pensée et à les rendre sensibles même pour l'oreille, mais qui souvent était cultivé avec tant d'amour qu'il finissait par étouffer la pensée. .

Car ce fut bien dans cette symétrie architecturale des phrases que les figures de rhétorique dont nous

[1] Ἐναρμόνιος σύνθεσις, chez Cécilios de Calacté (Photius, *cod.*, 259), *concinnitas*, chez Cicéron.

avons parlé à propos de Gorgias, pouvaient s'étaler à l'aise. Tous ces ornements de parole, l'isocolon, l'homœotéleuton, le parison, les paronomasies et les paréchèses se retrouvent chez Antiphon, quoiqu'à un degré moindre que chez Gorgias, et traités avec une certaine modération et une sagesse tout attiques. Cependant Antiphon aime bien aussi à équilibrer ses antithèses, et à assigner à chaque côté le même nombre de mots et, autant que possible, de mots du même son[1]; Antiphon aussi aime à opposer les uns aux autres des mots qui riment presque afin de rendre plus sensible la différence des idées[2]; son style aussi a quelque chose de cerclé, d'affecté dans sa régularité, et il rappelle la symétrie roide et le parallélisme des mouvements qui règnent dans les ouvrages anciens de la sculpture grecque.

Tandis qu'Antiphon donne de la sorte un certain ornement archaïque à son style par ces artifices que les rhéteurs anciens appelaient figures du discours[3], les figures de la pensée[4], pour répéter l'observation judi-

[1] Comme, par exemple (sur le *meurtre d'Hérode*) : « Votre puissance de me sauver conformément à la justice (doit être plus forte) que le désir des ennemis de me perdre conformément à la justice. » Τὸ ὑμέτερον δυναμένον ἐμὲ δικαίως σώζειν, ἢ τὸ τῶν ἐχθρῶν βουλόμενον ἀδίκως ἐμὲ ἀπολλύναι.

[2] Voici un exemple de ces paronomasies (*Meurtre d'Hérode*, § 91) : « S'il faut qu'il y ait injustice, il est plus pieux d'acquitter injustement que de tuer contrairement au droit. « ἀδίκως ἀπολῦσαι ὁσιώτερον ἂν εἴη τοῦ μὴ δικαίως ἀπολέσαι.

[3] Σχήματα τῆς λέξεως.

[4] Σχήματα τῆς διανοίας.

cieuse d'un des meilleurs critiques de l'antiquité, lui font défaut[1]. Ces tournures de la pensée qui en interrompent le tranquille développement, partent presque toujours de la passion ou de l'émotion ; ce sont elles qui donnent au discours le pathétique : le cri de l'indignation, la question ironique et railleuse, la répétition énergique et violente de la même idée sous plusieurs formes[2], la gradation toujours plus vive et plus irrésistible[3], l'interruption soudaine, comme si ce que l'on a encore à dire était au-dessus de toutes les puissances de la parole[4]. Souvent toutefois il y a dans ces figures plus d'artifice que d'émotion de l'âme : ainsi lorsqu'on a l'air de chercher une expression, comme si l'on ne pouvait trouver la bonne, afin de faire éclater celle-ci avec d'autant plus d'énergie[5], lorsque l'on redresse ce qu'on vient de dire afin de se donner l'apparence d'être excessivement scrupuleux dans l'emploi des mots[6], quand l'on suppose à l'adversaire une réponse qui semble devoir lui venir naturellement[7], que l'on retourne les mots d'un autre pour leur donner un sens tout différent de celui que

[1] Cécilios de Calacté (dans Photius, *cod.*, 259, Bekker), qui ajoute avec beaucoup de sens : « je ne veux pas prétendre qu'on ne trouve pas parfois une figure de pensée chez Antiphon, mais il ne le fait pas par étude (κατ' ἐπιτήδευσιν), et il ne le fait que rarement.

[2] Polyptoton.

[3] Climax.

[4] Aposiopésis.

[5] Aporia.

[6] Epidiorthosis ou parfois Metanœa.

[7] Anthypophora, *subjectio*.

l'adversaire a entendu lui donner[1] et bien d'autres. Toutes ces figures sont étrangères à l'ancien style de l'éloquence attique, par des raisons plus profondes que celles fournies par l'histoire des écoles de rhéteurs, par des motifs qui se trouvent dans le développement et les transformations mêmes du caractère athénien. Ces figures reposent, nous venons de le dire, ou dans une passion qui renonce à toute prétention à la modération, ou dans une finesse et une dissimulation qui ne dédaignent aucun moyen pour se donner la meilleure apparence possible[2]. Ces deux qualités, la passion et la finesse, ne prédominèrent que plus tard dans le caractère des Athéniens. Elles s'accusèrent sans doute de plus en plus après la secousse qu'infligèrent à la morale les théories des sophistes et les luttes des partis pendant la guerre du Péloponnèse qui, d'après Thucydide, nourrirent particulièrement le goût de l'intrigue[3] ; il fallut cependant un certain laps de temps encore avant qu'elles s'emparassent de l'éloquence au point de développer complétement les formes du discours, appropriées à leur nature. Dans Antiphon, comme dans Thucydide, règne encore toute la droiture et la modération d'autrefois : toutes les forces de l'esprit sont dirigées vers l'invention et l'exposition des pensées que l'orateur peut faire valoir : ce qu'il y a de faux et de trompeur est dans la pensée

[1] Anaclasis.

[2] Πανουργία. Aussi Cécilios appelle-t-il les σχήματα διανοίας : τροπὴν ἐκ τοῦ πανούργου καὶ ἐνάλλαξιν.

[3] Thucydide, III, 81.

même, et non dans des émotions qui l'obscurcissent. Antiphon doit avoir parlé comme Périclès, les traits immobiles, avec le ton le plus calme d'une modération extrême, quoique son contemporain Cléon dont la manière s'éloignait beaucoup de l'éloquence savante de l'époque, courût déjà çà et là sur la tribune, en proie aux émotions les plus violentes, jetant le manteau et se frappant la hanche avec les gestes les plus passionnés [1].

Andocide, celui des orateurs attiques dont nous avons encore les discours, qui par son âge se rapproche le plus d'Antiphon, est un personnage plus intéressant pour l'histoire d'Athènes que pour celle de la rhétorique. Issu d'une noble famille qui fournissait les héraults des mystères aux fêtes des Éleusinies [2], nous le trouvons de bonne heure dans les affaires publiques, tantôt comme général, tantôt comme ambassadeur jusqu'au moment où, impliqué dans le procès de la mutilation des Termes et de la profanation des mystères, il sauva bien sa tête, grâce aux aveux vrais ou faux des coupables, mais où il fut obligé de quitter Athènes. A partir de ce moment sa vie se passa dans des entreprises commerciales qu'il poursuivait surtout en Cypre et dans des efforts d'obtenir le retour dans sa patrie, jusqu'à ce que, après la chute des Trente et à l'abri de l'amnistie générale que les partis avaient jurée, il pût y retourner. Quoique inquiété encore pour son ancien délit, il rentra

[1] Plutarque cite cela comme la première faute contre le κόσμος de la tribune (*Nicias*, 8; *Tib. Gracchus*, 2).

[2] Τὸ τῶν κηρύκων τῆς μυστηριώτιδος γένος.

cependant dans les affaires et fut, dans le courant de la guerre corinthienne, envoyé à Sparte pour y traiter de la paix : n'ayant pas obtenu des résultats qui parussent satisfaisants aux Athéniens, il fut banni de nouveau.

Nous avons d'Andocide trois discours : le premier, sur son retour de l'exil, prononcé après le rétablissement de la démocratie par la chute des quatre cents usurpateurs ; le second, sur les mystères, tenu dans l'ol. 95e, 1 (400), où, remontant aux origines de toute l'affaire, il s'efforce de réfuter l'accusation sans cesse renouvelée de la profanation des mystères ; le troisième, enfin, sur la paix avec Lacédémone, vers l'ol. 97e, 1 (392), dans lequel l'orateur essaye de décider les Athéniens à conclure la paix avec Sparte. L'authenticité de ce dernier discours a déjà été révoquée en doute par des grammairiens anciens : mais un discours qui n'est certainement pas d'Andocide, c'est celui contre Alcibiade que l'on propose de bannir par l'ostracisme à la place de l'orateur. Ce discours, quand même authentique, ne pourrait pas être d'Andocide, vu les circonstances à nous connues qui accompagnèrent la délibération sur l'ostracisme d'Alcibiade ; à moins qu'on ne l'attribuât, avec un critique moderne[1], à Phéax qui partagea alors avec Alcibiade le danger de l'ostracisme. Cependant forme et fond de ce discours prouvent irré-

[1] Taylor, *Lectiones Lysiacæ*, c. VI, que Ruhnken et Valckenaer n'ont pas réfuté.

futablement qu'il est le pastiche d'un rhéteur postérieur[1].

Parmi les orateurs que les grammairiens ont inscrits dans la liste glorieuse des Dix, Andocide est peut-être le moins remarquable par le talent et l'étude[2]. Il ne montre ni une perspicacité bien remarquable dans la façon de traiter les grandes affaires auxquelles se rapportent ses discours, ni la précision dans l'enchaînement des pensées qui distingue tant les autres écrivains de cette époque. Toutefois on peut lui compter aussi comme un mérite de s'être dégagé de la *manière* que beaucoup d'autres esprits fort distingués de son temps ne surent pas éviter, d'avoir conservé une certaine vivacité naturelle, d'avoir détendu enfin la sévérité du style d'Antiphon et de Thucydide[3].

[1] Meier, *de Andocidis quæ vulgo fertur oratione in Alcibiadem :* dans une série de programmes de l'université de Halle.

[2] Il est assez surprenant que Critias n'ait pas été mis à sa place parmi les dix : sa qualité d'un des Trente lui porta sans doute tort. Cf. ch. XXXI.

[3] L'ἀντικειμένη λέξις prédomine aussi chez Andocide, mais sans la tendance à la symétrie extérieure.

CHAPITRE XXXIV

L'HISTOIRE POLITIQUE DE THUCYDIDE

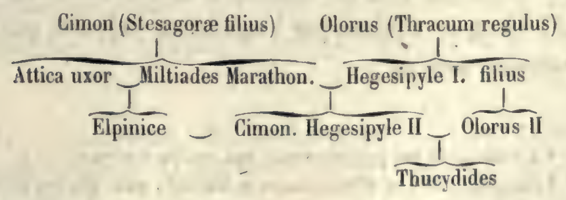
Thucydide, Athénien du dème d'Alimonte, naquit vers l'ol. 77e, 2 (470), neuf ans après la bataille de Salamine[1]. Le nom de son père Oloros ou Orolos est d'origine thrace; sa mère Hégésipyle porte le même nom que l'épouse thrace du grand Miltiade, vainqueur de Marathon; c'est par elle que Thucydide appartient à la famille glorieuse des Philaïdes. Cette famille avait entretenu des relations avec les peuples et les princes de la Chersonèse thrace où Miltiade l'Ancien, quittant Athènes sous le règne des Pisistratides, avait fondé une sorte d'empire. Miltiade le Jeune, vainqueur de Marathon, avait épousé la fille d'un roi de Thrace du nom d'Oloros, et les enfants de ce mariage furent Cimon et Hégésipyle la Jeune. Celle-ci épousa un second Oloros, probablement petit-fils du prince auquel son alliance

[1] D'après la notice bien connue de Pamphila (femme de lettres du temps de Néron) chez Aulu-Gelle, *N. A.*, XV, 23. On n'a pas le droit d'en douter, parce que Thucydide dit lui-même (V. 26) qu'il avait été à un âge convenable pour observer la guerre du Péloponnèse, ce qu'il pouvait fort bien dire des années de 40 à 67. La ἡλικία pour la guerre, il est vrai, était un autre âge; mais les anciens considéraient, plus que nous ne le faisons, la vieillesse comme l'âge le plus propre aux travaux de l'esprit.

avec Miltiade avait valu le droit de citoyen d'Athènes ; le fruit de ce mariage fut Thucydide[1].

Thucydide appartenait donc à une famille considérée, puissante et très-fortunée. Il possédait lui-même des mines d'or en Thrace, à Scapté-Hylé (*Forêt-défrichée*), dans cette même contrée où, d'après les Athéniens, Philippe puisa les moyens de fonder sa puissance parmi les Grecs. Cette possession eut une grande influence sur les destinées de Thucydide, particulièrement sur son éloignement d'Athènes, sur lequel il donne lui-même les renseigements les plus exacts[2]. Dans la huitième année de la guerre du Péloponnèse (ol. 89e, 1, 423), le général spartiate Brasidas voulut s'emparer d'Amphipolis, sur le Strymon. Thucydide, fils d'Oloros, se trouvait dans les eaux de l'île de Thasos, avec une flottille de sept vaisseaux, sans doute à son premier commandement qu'il pouvait avoir obtenu en se distinguant dans des fonctions militaires subordonnées. Brasidas craignait cette petite escadre, parce qu'il savait que le

[1] C'est ainsi qu'on fera bien de combiner les notices de Marcellin (*Vita Thucydidis*) et Suidas avec les dates historiques connues. La généalogie serait à peu près celle-ci :



[2] Thucydide, IV, 104 et suiv.

commandant possédait des mines d'or dans ces environs et exerçait une grande influence sur les hommes les plus notables du pays, ce qui pouvait lui faciliter de lever des troupes auxiliaires parmi ces peuplades et de les concentrer pour débloquer Amphipolis. Brasidas accorda donc à la garnison d'Amphipolis une capitulation meilleure qu'elle ne pouvait l'attendre, afin de s'emparer vite de la place. Thucydide arriva trop tard avec sa flotte pour sauver cette ville importante, et dut se contenter de couvrir le fort maritime d'Eion. Les Athéniens, habitués à juger leurs généraux et hommes d'État d'après le résultat seul de leurs mesures, le condamnèrent pour avoir manqué à son devoir[1]. Il fut obligé de s'exiler, et il passa vingt ans loin d'Athènes, la plupart du temps à Scapté-Hylé. Il ne profita point de la permission de rentrer que contenait la paix de Sparte avec Athènes; ce n'est qu'après le rétablissement de la liberté par Thrasybule qu'il retourna dans sa patrie, rappelé par un plébiscite spécial. Il doit y avoir vécu pendant quelques années, d'après le témoignage de son œuvre d'histoire, pas aussi longtemps cependant que la vigueur de sa santé aurait pu le lui faire espérer; aussi n'y a-t-il pas lieu de trouver très-invraisemblable le fait de sa fin violente par l'assassinat, rapporté par les écrivains anciens[2].

[1] L'accusation fut probablement une γραφὴ προδοσίας.

[2] Ces points de peu d'importance et douteux, ainsi que des erreurs évidentes, ont été passés sous silence; c'est surtout la confusion

De ces renseignements sur la vie de Thucydide, il ressort qu'il ne passa que la première partie de sa vie, jusqu'à l'âge de quarante-huit ans, parmi ses compatriotes d'Athènes. Plus tard il fut sans doute accessible à des renseignements qui lui venaient de toutes les parties de la Grèce, — il vante lui-même l'occasion que lui offre son exil d'avoir commerce même avec des Péloponnésiens, et de recevoir d'eux des renseignements exacts[1] ; — mais il était sorti du mouvement intellectuel d'Athènes, et dut rester étranger aux changements qui s'opérèrent dans la seconde moitié de la guerre du Péloponnèse. Lorsqu'il retourna dans sa patrie, il y trouva déjà une génération tout à fait différente, avec d'autres tendances et un goût complétement changé[2], et il dut être difficile au vieillard de se familiariser avec cet esprit nouveau, au point de transformer le caractère de son propre génie. Thucydide est donc tout à fait l'élève de la vieille Athènes de Périclès : son éducation, sous le rapport des principes aussi bien que des formes, remonte à cette période, la plus grande et la plus énergique d'Athènes. De même que ses opinions politiques sont tout à fait celles que Périclès enseignait au peuple, son style est sorti de l'abondance vigoureuse et naturelle de l'éloquence péricléenne d'un

avec le célèbre homme d'État Thucydide, fils de Mélésias, qui les a introduits dans les biographies anciennes de l'historien.

[1] Thucydide, V, 26.

[2] V. plus bas, c. xxxv, Lysias.

côté, et, de l'autre, de la sévérité du style archaïque qui régnait dans l'école d'Antiphon[1].

Comme historien, Thucydide est si loin de se rattacher aux logographes ioniens, dont la série atteint son point culminant avec Hérodote, qu'un genre tout nouveau d'historiographie commence avec lui. Il connaît les ouvrages de plusieurs de ces Ioniens, — il est douteux qu'il ait eu connaissance de ceux d'Hérodote[2], — mais il n'en fait mention que pour les rejeter comme dépourvus de critique, fabuleux, destinés plus à amuser qu'à enseigner. Les études de Thucydide se portèrent sur les tribunes, les assemblées populaires, les tribunaux de la Grèce; voilà où il faut chercher les racines de son histoire pour la forme aussi bien que pour le fond. Tandis que les historiens précédents s'appliquaient à peindre les choses matérielles qui frappaient les sens, le caractère naturel des contrées, les particularités des peuples,

[1] Wyttenbach reconnaît fort bien ce rapport avec Périclès : Thucydides, dit-il dans la *Præfatio ad Eclogas historicas*, ita se ad Periclis imitationem composuisse videtur, ut, quum scriptum viri nullum exstet, ejus eloquentiæ formam effigiemque per totum historiæ opus expressam posteritati servaret. Sur les leçons d'Antiphon, v. plus haut, c. XXXIII.

[2] Les allusions à Hérodote qu'on a voulu trouver dans les passages I, 20, II, 8, 97, ne sont pas fort claires. Dans le récit du meurtre d'Hipparque, que Thucydide mentionne deux fois pour redresser les erreurs de ses contemporains (I, 20, VI, 54-59), Hérodote est presque tout à fait d'accord avec lui et libre de ces fausses opinions. V. Hérodote, V, 55, VI, 123. Thucydide aurait écrit autrement bien des choses s'il avait connu l'œuvre d'Hérodote; surtout les passages I. 74, II, 8. Cf. plus haut, c. XIX.

les monuments, les expéditions guerrières, et de là s'élevaient jusqu'à démontrer dans les destinées des États et des princes un *démonium* souverain et tout-puissant, ce qui attire l'attention de Thucydide, c'est l'action humaine, en tant que résultat du caractère et de la situation de l'individu, et en tant qu'influence sur l'état général. Conformément à ce point de vue, l'ensemble de son ouvrage forme un tout, une seule action, un drame historique, un grand procès dont les parties sont les républiques belligérantes, et l'objet la souveraineté d'Athènes sur la Grèce. Chose curieuse, Thucydide, qui est le créateur de ce genre d'histoire, est aussi celui qui en a compris et établi le caractère avec le plus de netteté et de vigueur. Son ouvrage ne veut être que l'histoire de la guerre du Péloponnèse, nullement l'histoire de la Grèce pendant cette guerre. Tout ce qui, dans les affaires extérieures des États et dans la politique, ne touche pas à la grande lutte qui a l'hégémonie pour enjeu, est exclu de son livre ; tout ce qui entre pour quelque chose dans le combat des préséances est accueilli, de quelque partie de la Grèce qu'il vienne. Thucydide envisagea dès le début cette guerre comme un grand événement historique qui ne pourrait se terminer sans décider la grande question : Athènes deviendrait-elle grande puissance? ou serait-elle ramenée à la position d'une des nombreuses républiques libres et puissantes, qui constituaient l'équilibre de la Grèce? Il ne se laissa point troubler dans sa conviction par la paix équivoque et mal observée, conclue pour la

forme avec le Péloponnèse par l'entremise de Nicias, et qu'interrompit la guerre au bout de dix ans, ni par la réouverture tardive des hostilités pendant l'expédition de Sicile. Avec le zèle d'un intérêt personnel et avec toute la force de la vérité, il prouve que tout cela ne fut qu'une seule grande lutte, et que la paix ne fut pas une vraie paix[1].

La division aussi et l'ordonnance de la matière résultent entièrement de l'idée que Thucydide s'était formée de son sujet. La guerre elle-même, par la manière dont on la faisait, motivée par la saison chez les Grecs plus encore que chez nous, se divise en étés et hivers. Les étés contiennent les campagnes, les hivers les armements et les négociations. Quant aux dates chronologiques, comme les Grecs n'avaient pas une ère commune, et que le calendrier de chaque pays était ordonné d'après des cycles particuliers, désignés par des noms différents, Thucydide les trouve dans la succession naturelle des saisons et dans l'état des champs de labour qui d'ailleurs était souvent un motif de mouvements militaires. Des indications comme « lorsque le blé montait dans les épis » ou, « au moment même où le blé mûrissait »[2], donnent toute l'exactitude désirable pour saisir la connexité de ces événements. Dans l'histoire des campagnes, Thucydide cherche à réunir autant que possible ce qui se tient par sa na-

[1] Thucydide, V, 26.

[2] Περὶ ἐκβολὴν σίτου, ἀκμάζοντος τοῦ σίτου, etc.

ture : le récit, par exemple, d'une entreprise, d'une expédition continentale ou maritime ; il aime mieux devancer un peu la succession chronologique ou en remonter l'ordre, que de troubler l'esprit par la fréquence des interruptions et des reprises. Si néanmoins des événements d'une certaine durée, tels que les siéges de Potidée et de Platée, se rencontrent à des endroits divers de son livre, cela est dans la nature des choses et ne pourrait guère être autrement, quand même on aurait pu renoncer à la division en étés et hivers[1]. Un événement comme le siége de Potidée ne pouvait jamais être raconté jusqu'au bout d'une manière lucide et satisfaisante, qu'autant que l'on avait une vue d'ensemble complète de la situation générale des puissances belligérantes qui ôtait aux assiégés tout espoir d'être ravitaillés. Nulle part le lecteur attentif de Thucydide ne sera gêné par un morcellement trop minutieux des événements ; celui qui, pris isolément, est le plus grand de toute la guerre et qui tend l'intérêt comme par un ressort, l'expédition de Sicile, si pleine de promesses et si féconde en malheurs, est à peine interrompu par quelques digressions très-courtes[2]. L'ou-

[1] C'est ce qui justifie l'historien contre le reproche de Denys (*de Thucyd. judic.*, c. IX, p, 816, Reiske). Il ne manque qu'une chose à Denys pour bien juger Thucydide, le sévère amour de la vérité propre aux anciens.

[2] Avec quel bonheur ces événements mêmes ne sont-ils pas fondus dans l'ensemble de l'expédition de Sicile. Qu'on se rappelle la situation d'Athènes par suite de l'occupation de Décélie, ou les horreurs commises par les mercenaires thraces à Mycalessos (VII, 27 à 30).

vrage entier, s'il avait été achevé, se diviserait en trois parties parfaitement équilibrées : la guerre jusqu'à la paix de Nicias, appelée archidamique à cause des expéditions dévastatrices des Spartiates sous Archidamas; les troubles et les mouvements dans les États grecs après la paix de Nicias et l'expédition de Sicile ; enfin la réouverture des hostilités contre le Péloponnèse, ou la guerre de Décélie, ainsi que l'appellent les anciens, jusqu'à la ruine d'Athènes. D'après la division en livres, qui n'est pas du fait de Thucydide, mais de grammairiens anciens fort intelligents, le premier tiers se compose des livres II, III, et IV; le second, des livres V, VI et VII; de la troisième partie, Thucydide lui-même n'a achevé qu'un seul livre, le VIII[e].

A propos de cette question du plan et de la division du sujet, il ne faut pas oublier le premier livre ; il est même important de s'en occuper spécialement parce que l'ordonnance en est moins déterminée par le fait même que par les réflexions de Thucydide. L'écrivain commence par soutenir que la guerre du Péloponnèse est l'événement le plus considérable qui se soit passé de mémoire d'homme, et il le prouve par un aperçu rétrospectif de l'histoire ancienne de la Grèce, y compris les guerres médiques. Il passe en revue les premiers temps, les faits de la guerre de Troie, les siècles qui la suivent immédiatement et ceux qui en sont plus éloignés, enfin la guerre des Perses, et il démontre qu'aucune des entreprises de cette période n'a nécessité la dépense de forces qu'exige la guerre du Péloponnèse,

parce que deux choses, la fortune mobilière et la force maritime[1], ne se montrèrent chez les Grecs et ne se développèrent sur une assez vaste échelle que très-tard. De cette manière Thucydide soutient historiquement la maxime que Périclès avait gravée dans les esprits de ses compatriotes par la voie pratique, à savoir que ni le territoire, ni le nombre des hommes, mais l'argent et les navires devaient former la base de leur puissance. La guerre même du Péloponnèse lui semblait un fort argument pour cette thèse, parce que les Péloponnésiens, malgré toute leur supériorité en richesse immobilière et en hommes libres, restèrent cependant inférieurs à Athènes jusqu'au jour où par l'alliance avec la Perse ils surent s'ouvrir de vastes ressources d'argent, et par là une flotte importante[2]. Après avoir prouvé par cette comparaison la grandeur de son sujet et après avoir brièvement rendu compte de sa manière d'écrire l'histoire, il traite des causes de la guerre. Il les divise en causes indirectes ou ouvertes, et en causes intrinsèques et tacites[3]. Les premières sont les différends

[1] Χρήματα καὶ ναυτικόν.

[2] Le raisonnement de Thucydide est évidemment très-juste pour une politique qui veut fonder la grandeur de l'État sur la domination des côtes de la Méditerranée, comme cela était la politique d'Athènes; par contre, des États qui se fortifiaient d'abord par la soumission de nations et de grandes étendues continentales avant d'engager la lutte pour la domination des côtes de la Méditerranée, comme le firent Rome et la Macédoine, avaient pour base de leur puissance γῆν καὶ σώματα, et χρήματα καὶ ναυτικόν leur revenaient alors naturellement.

[3] Αἰτίαι φανεραί — ἀφανεῖς.

entre Corinthe et Athènes au sujet de Corcyre et de Potidée et les plaintes portées par les Corinthiens à Lacédémone : plaintes qui décident les Spartiates à déclarer qu'Athènes a rompu la paix. Les secondes sont dans la crainte qu'inspire la puissance croissante d'Athènes et qui a forcé les Lacédémoniens à la guerre, pour peu qu'ils eussent à cœur de conserver la liberté du Péloponnèse. C'est ce qui amène l'historien à montrer les accroissements mêmes de cette force et à donner un aperçu de toutes les expéditions de guerre et de toutes les mesures politiques qui avaient fait d'Athènes la souveraine de tout l'Archipel et de tout le littoral, de simple directrice élue des insulaires et des Grecs d'Asie qu'elle avait été au commencement, dans la guerre contre la Perse. Lorsqu'on rattache cette partie sur les causes de la guerre à la partie précédente, il est évident que Thucydide se proposait de donner au lecteur un aperçu général de toute l'histoire de la Grèce, ou du moins de ce qui lui semblait le plus important dans cette histoire, le développement de la puissance financière et maritime, afin que le grand drame de la guerre du Péloponnèse pût se mouvoir sur un terrain familier au lecteur et que la situation et la nature des États qui y jouent un rôle pussent être supposées connues de tous. Cependant, comme Thucydide concentre tout son exposition sur la guerre, comme il ne se contente pas de noter les causes pour la mémoire, comme il veut en faire comprendre l'essence, il se place complétement, dans le récit de ces événements précédents, au

point de vue de certaines idées générales, en leur sacrifiant volontiers la chronologie réelle, d'après laquelle la cause intime de la guerre, qui n'est autre que l'accroissement menaçant de la puissance athénienne, aurait dû suivre immédiatement l'exposition de la faiblesse de la Grèce dans les temps antérieurs, qui se trouve dans la première partie.

Dans la troisième partie du premier livre contenant les délibérations des États fédérés du Péloponnèse entre eux et leurs négociations avec Athènes, qui firent décider l'ouverture des hostilités, on reconnaît aussi l'intention à demi cachée de l'historien de donner au lecteur une idée claire et nette des événements antérieurs sur lesquels reposent l'état actuel de la Grèce et particulièrement la puissance d'Athènes. Dans ces négociations, en effet, les Athéniens demandent, entre autres choses, aux Spartiates de s'acquitter de la dette d'expiation dont les a chargés le meurtre de Pausanias dans le sanctuaire de Pallas, ce qui donne l'occasion à l'historien de raconter l'entreprise criminelle et la fin de Pausanias. Puis il y rattache encore, sous forme d'un nouvel épisode, les dernières aventures de Thémistocle. Évidemment la circonstance fortuite que Thémistocle fut impliqué dans la ruine de Pausanias, ne suffit point pour justifier l'insertion de cet épisode : mais il importe à Thucydide de peindre au lecteur le grand homme qui avait fondé la puissance maritime et inauguré la politique d'Athènes, jusque dans ces aventures moins connues, et de payer en passant au génie de

cet homme l'ample tribut d'une juste appréciation [1].

Voilà ce que nous avions à dire de la composition et du plan de l'ouvrage ; considérons maintenant la manière dont l'historien a traité le sujet lui-même. L'histoire de Thucydide n'est point puisée dans les livres ; elle relève directement de la vie, de la tradition et de la communication orales, du témoignage personnel de l'auteur lui-même. C'est la première consignation par écrit d'événements que l'auteur a vus lui-même ou dont il a été le contemporain ; elle porte le cachet de la fraîcheur et de la vérité vivante, autant que peut le porter une histoire de ce genre. Thucydide, il nous le dit lui-même [2], a commencé ses notes dès le début de la guerre, prévoyant quelle serait cette guerre ; il a continué à noter les différents événements au fur et à mesure qu'ils se passaient sous ses yeux ou qu'il les apprenait, non sans grande dépense, par les informations les plus rigoureuses, puisées auprès d'hommes des deux partis [3] ; et il a travaillé à son ouvrage en partie à Athènes avant son exil, en partie pendant cet exil à Scapté-Hylé, où l'on montrait encore longtemps après le plateau sous lequel il avait l'habitude d'écrire. Cependant, tout ce que Thucydide écrivit ainsi dans le cours de la guerre, ne formait jamais que des travaux préparatoires, que l'on peut comparer à nos mémoires [4] ; la

[1] Il le fait, I, 158.

[2] I, 1, ἀρξάμενος εὐθὺς καθισταμένου.

[3] V, 26, VII, 44. Cf. Marcellin, § 21.

[4] Ὑπομνήματα, *Commentarii rerum gestarum*, disent les anciens.

vraie refonte et mise en œuvre ne fut entreprise qu'après la guerre et dans la patrie de l'historien. On le sait et par les nombreuses allusions à l'étendue, la durée, la fin et tout l'enchaînement de la guerre[1], et plus particulièrement par le fait que l'ouvrage resta inachevé. Il faut en conclure que ces mémoires que Thucydide avait jetés sur le papier dans le courant de la guerre et qui allaient nécessairement jusqu'à la reddition d'Athènes aux Lacédémoniens, n'étaient pas assez élaborés pour suppléer à la lacune de la fin. Un renseignement qui semble parfaitement digne de créance, nous apprend d'ailleurs que dans l'ouvrage, tel que nous le possédons, le huitième livre n'était pas encore achevé, ni multiplié par les copistes, au moment de la mort de Thucydide, et qu'il ne fut ajouté que par la fille de l'historien, d'autres disent par Xénophon. Il ne faudrait cependant pas tirer de ce fait un motif pour élever le moindre doute sur l'authenticité de ce livre. Tout au plus peut-il expliquer quelques différences de composition, le maître n'ayant pas encore mis la dernière main à cette partie de l'ouvrage[2].

Sans doute, il est impossible aujourd'hui de contrôler la manière dont Thucydide a procédé en recueillant, comparant, examinant, réunissant ses renseigne-

[1] V. Thuc., I, 13, 93; II, 65; V, 26. D'ailleurs le ton de certains passages trahit bien que le poëte écrit au moment de la nouvelle hégémonie de Sparte. Nous songeons surtout au passage I, 77 : ὑμεῖς γ' ἂν οὖν εἰ καθελόντες ἡμᾶς ἄρξαιτε, etc.

[2] Sur l'absence de discours v. plus bas.

ments, car la tradition orale de ce temps nous fait défaut ; mais, si une lucidité parfaite dans le récit, la concordance de tous les détails les uns avec les autres, et de tous avec l'état de choses tel que nous le connaissons pour d'autres écrivains, si l'harmonie des faits racontés avec les lois de la nature humaine et les caractères des acteurs, constituent une garantie de la vérité et de la fidélité historiques, nous avons cette garantie au plus haut degré chez Thucydide. Les anciens, si sévères dans le jugement de leurs propres historiens et qui ont attaqué la véracité de presque tous, reconnaissent unanimement la véracité et l'exactitude de Thucydide. Denys d'Halicarnasse lui-même, qui se permet de censurer le style de Thucydide et la composition de son œuvre au point de vue du rhéteur de décadence, rend toute justice à son intention de dire la vérité ; et l'étrange reproche qu'il lui fait d'avoir choisi un sujet trop triste et de n'avoir pas contribué par là à la gloire de ses compatriotes, se transforme, envisagé du vrai point de vue, en un éloge de la rigoureuse véracité de l'historien. Les points où les historiens postérieurs, Diodore notamment et Plutarque, se séparent de Thucydide, confirment tous, après un sévère examen, la sûreté du maître[1]. Aristo-

[1] Diodore, par exemple, malgré son système annalistique, est beaucoup moins exact dans l'histoire des années entre la guerre médique et celle du Péloponnèse, que Thucydide qui ne cite d'une façon déterminée que très-peu d'années. On ne peut se servir de Diodore que pour les dates principales, avénements de souverains, années de morts, etc.

phane de son côté, partout où il se rencontre avec l'historien, dans la façon de comprendre les caractères des hommes d'État et la situation d'Athènes aux différents moments, est autant d'accord avec lui, que le pouvait être le pinceau hardi du caricaturiste comique avec le crayon fidèle et sévère de l'historien[1]. Il y a plus ; on peut se demander s'il y a une période quelconque dans l'histoire du genre humain qui soit sous nos yeux avec autant de clarté que les vingt et une premières années de la guerre du Péloponnèse grâce à l'ouvrage de Thucydide, où nous puissions suivre tous les points essentiels de chaque événement, toutes ses causes et ses motifs, avec la même certitude et le même sentiment de confiance dans la main de l'historien qui nous guide que dans ces vingt et une années. Parmi les ouvrages des historiens romains, la *guerre de Jugurtha* et la *conspiration de Catilina* de Salluste peuvent seules se mesurer avec le livre de Thucydide. Ce qui nous est conservé des *Histoires* de son temps de Tacite est bien inférieur

[1] On sait que la véracité, ou pour mieux dire l'impartialité de Thucydide a été fortement attaquée de nos jours par un érudit de premier mérite, mais qui n'a peut-être pas la première qualité de l'historien, l'intuition, absolument nécessaire dans l'absence presque complète de contrôle matériel. M. Grote, entraîné peut-être par sa sympathie pour la démocratie athénienne, a accusé Thucydide, tout comme Aristophane, de partialité et d'injustice; il a surtout essayé de défendre Cléon contre ces deux redoutables peintres. Nous ne pensons pas que M. Grote ait réussi à ébranler la confiance qu'inspire à tout esprit non prévenu la lecture de la *guerre du Péloponnèse* et des comédies d'Aristophane : la garantie de véracité dont parle Müller vaut bien tous les témoignages matériels. K. H.

sous le rapport de la netteté et de la clarté de récit des faits, bien qu'il y ait autant de détails que chez Thucydide. Tacite ne fait que courir d'un fait qui saisit le cœur et l'âme à un autre fait de cette nature ; et il néglige, plus qu'il n'est permis, de rendre un compte satisfaisant de l'enchaînement intime des événements matériels[1]. L'historien moderne devra toujours prendre pour modèle cette transparence d'exposition de Thucydide ; mais il ne lui sera guère possible d'y atteindre, vu la séparation entre le savoir populaire et les études spéciales[2], vu les institutions compliquées de la vie moderne, vu surtout le manque de publicité qui, jusque dans les États les plus libres de notre temps, dérobe à l'observateur bien plus de choses encore que dans l'antique Sparte dont les délibérations secrètes sont le sujet des plaintes de Thucydide[3].

Thucydide lui-même destine son ouvrage à ceux qui veulent connaître la vérité de ce qui est arrivé et distinguer ce qui est salutaire dans des cas analogues, lesquels, d'après le cours des choses humaines, doivent se repré-

[1] Il est, par exemple, on ne peut plus difficile de se faire, d'après les *Histoires* de Tacite, une idée bien claire de la guerre des Othoniens et des Vitelliens dans l'Italie du Nord.

[2] C'est ce qui empêcherait, par exemple, aujourd'hui, une description de la peste, comme celle que nous trouvons dans Thucydide, II, 47-53. Le professeur ne serait pas en état de la donner avec cette justesse d'observation; le médecin ne saurait la rendre aussi universellement intelligible.

[3] Τὸ κρυπτὸν τῆς πολιτείας.

senter. C'est à eux qu'il laisse son livre comme un sujet d'études continuelles[1].

Il y a déjà là une légère tendance à ce didactisme de l'histoire que l'on rencontre dans les derniers temps de l'antiquité, où le récit des événements devient un simple moyen pour arriver au but principal, qui est l'éducation de l'homme d'État et du général, l'application, en un mot. Toutefois Thucydide n'est didactique en ce sens que par l'intention : il ne l'est nullement dans le fait; il se contente, en écrivant l'histoire, de présenter les faits tels qu'ils se sont produits, sans en tirer des leçons pratiques pour l'homme d'affaires ou l'homme de guerre.

Thucydide n'aurait jamais pu atteindre à cette vérité et à cette clarté intimes, s'il s'était contenté de noter ce qu'il avait réellement pu apprendre par des témoignages, s'il n'avait consigné que le fait matériel, sauf à y intercaler par-ci par-là quelque raisonnement personnel. Toute l'histoire a passé par son âme : elle est complétement le produit de son esprit, et l'authenticité en repose essentiellement sur ce que l'esprit de Thucydide eut la faculté et la culture nécessaires pour repenser, s'il est permis de s'exprimer ainsi, toutes les pensées que les personnages de son histoire avaient pensées au

[1] Telle est la signification du fameux κτῆμα ἐς ἀεί, I, 22 : non pas un monument pour l'éternité. Thucydide veut opposer un ouvrage qu'il faut posséder, consulter et toujours relire, à un ouvrage destiné à distraire une seule fois une assemblée d'auditeurs.

moment des événements, de les repenser en se laissant guider par les actions mêmes. Les cas sont très-rares où Thucydide n'indique point les motifs des acteurs, et alors il fait part au lecteur de ses doutes. Pourtant ces motifs, il ne les donne jamais comme ses propres suppositions, comme ses opinions personnelles, il les donne pour de l'histoire même. La probité et la conscience ne lui permettaient d'agir ainsi qu'autant qu'il avait réellement la conviction que ces réflexions, ces intentions seules avaient dirigé les acteurs de son drame. Quant à sa propre manière de voir, Thucydide l'énonce très-rarement, plus rarement encore son jugement sur la valeur morale des actions. « On dirait, à lire Thucydide, que ce n'est pas l'historien, mais l'histoire elle-même qui parle. » C'est ainsi qu'on a essayé, de nos jours, de caractériser l'impression de ce récit historique avec beaucoup de justesse, sans doute, et d'une manière frappante; seulement il ne faudrait pas oublier que, pour en devenir l'organe accompli, Thucydide dut d'abord pénétrer son esprit de l'histoire. Chacun des personnages de Thucydide est un être moral déterminé, d'une individualité d'autant plus clairement frappée, que sa part à l'action principale est plus importante. S'il est admirable de voir Thucydide condenser, en peu de paroles et avec une énergie et une précision merveilleuses, le résumé de tous les caractères de certains personnages, tels que Thémistocle, Périclès, Brasidas, Nicias, Alcibiade, il est bien plus admirable encore avec quelle finesse tous les caractères sont observés et suivis

dans chaque trait de leurs actions et dans les pensées qui les accompagnent[1].

La conviction de Thucydide d'avoir saisi les racines secrètes des événements ne se manifeste nulle part avec plus de hardiesse et de décision que dans une partie de l'histoire qui lui appartient presque en propre, dans les harangues. Sans doute ces discours, reproduits à la première personne sont beaucoup plus naturels chez un historien ancien qu'ils ne le seraient chez un moderne. Des harangues, prononcées dans les assemblées du peuple, dans les conseils fédéraux, devant l'armée, étaient souvent par elles-mêmes, par les conséquences qui en résultaient, des événements importants et en même temps parfaitement manifestes, que rien, si ce n'est les limites de la mémoire humaine, n'empêchait de conserver et de communiquer fidèlement. Il faut ajouter que la grande vivacité avec laquelle les Grecs saisissaient la forme aussi bien que le fond de toute communication publique les avait habitués non-seulement à reproduire les faits et les pensées en style indirect, mais encore à mettre en scène les orateurs eux-mêmes : les dialogues de Platon, par exemple, ne sont pour la plupart que des conversations rapportées. Il était naturel que le narrateur suppléât beaucoup de choses de sa propre invention, lorsque sa mémoire le trahissait ; d'ailleurs Thucydide ne recevait pas toujours des rapports bien identiques des discours, et il n'était évidem-

[1] Marcellin appelle Thucydide δεινὸς ἠθογραφῆσαι, tout comme parmi les poëtes Sophocle est surtout prisé pour son art d'ἠθοποιεῖν.

ment pas en état de rendre avec la dernière fidélité les allocutions qu'il avait entendues lui-même ; aussi déclare-t-il sa résolution de s'en tenir aussi près que possible à ce qui lui avait été transmis des discours, mais, ces rapports étant forcément insuffisants, de faire surtout parler ses personnages de la façon la plus conforme à leur situation[1]. Cependant il faut aller plus loin encore que Thucydide; il faut voir chez lui une activité plus libre encore et plus indépendante du détail transmis, qu'il ne le croit lui-même peut-être. Les harangues de Thucydide forment toujours l'ensemble de tous les motifs qui ont déterminé les actions importantes, et ces motifs sont puisés dans les sentiments des individus, des partis et des États qui sont les auteurs de ces actions. Partout où il lui semble nécessaire d'indiquer ces motifs, il rapporte des discours ; quand cela lui paraît inutile, il les supprime, lors même qu'en réalité on a discuté tout autant que dans le premier cas. Il s'ensuit nécessairement que les discours qu'il donne doivent contenir et résumer bien des choses qui, en réalité, ont été prononcées à des occasions différentes. C'est ainsi que les deux partis opposés, celui de la sévérité tyrannique et celui de la clémence et de l'humanité, se trouvent caractérisés par les discours de Cléon et de Diodote, dans la seconde délibération seulement de l'assemblée populaire d'Athènes sur le sort des Mitylénéens, dans celle où fut prise la résolution qui allait en effet recevoir son

[1] Τὰ δέοντα μάλιστα. Thucyd., I, 22.

exécution, et pourtant Cléon avait prononcé, la veille déjà, le discours qui fit voter la première résolution si cruelle contre les Mityléneens[1]. Il est évident qu'il devait avoir dit, dès lors, bien des choses qui ne paraissent, chez Thucydide, que dans la seconde délibération[2]. A un endroit de son histoire, Thucydide rapporte une conversation au lieu d'un discours, parce que les circonstances n'admettaient pas une harangue publique : c'est dans les négociations d'Athènes avec le conseil de Mélos, avant l'attaque des Athéniens sur cette île dorienne après la paix de Nicias; mais il importe particulièrement à Thucydide de bien déterminer en cet endroit le point de vue auquel les Athéniens étaient arrivés dès lors dans leur politique égoïste et tyrannique envers tous les États faibles[3].

[1] Thucyd., III, 36.

[2] Souvent aussi les discours se rapportent les uns aux autres quand, en réalité, il ne peut y avoir eu de rapport. Le discours des Corinthiens (I, 120 et suiv.) répond, pour ainsi dire, à celui d'Archidame dans l'assemblée populaire de Sparte, et à celui de Périclès à Athènes, bien que les Corinthiens n'eussent entendu ni l'un ni l'autre. Ce rapport, cependant, s'explique parce que le discours des Corinthiens exprime les espérances de victoire d'une partie des Péloponnésiens, tandis qu'Archidame et Périclès envisagent avec clarté, quoiqu'à des points de vue différents, la situation désavantageuse du Péloponnèse. Cf. aussi ce qui a été dit plus haut (c. XXXI) sur les discours de Périclès chez Thucydide. (Comparez, sur tout cela, Roscher, *Thukydides*, Gott. 1842, chap. IV, p. 144 à 176, et M. Jules Girard, *Essai sur Thucydide*, Paris, Charpentier, 1862. Le premier surtout développe d'une manière remarquable ces points, indiqués seulement par O. Müller. K. H.)

[3] Denys dit (*de Thucyd. jud.*, c. XXXVIII, p. 910) que les prin-

Il va de soi qu'on ne doit pas s'attendre à trouver dans les discours de Thucydide une imitation mimique qui reproduirait la manière de parler des divers peuples et individus jusque dans le moindre détail : cela aurait détruit l'unité de ton, l'harmonie de l'œuvre entière. L'historien caractérise les personnes qu'il fait parler autant que le lui permet la loi générale de son art ; il rend les pensées des acteurs, conformément à leur caractère, non-seulement par le fond mais encore par la manière dont les pensées sont développées et liées les unes aux autres. Dès le premier livre, il peint admirablement les Corcyréens qui insistent toujours sur l'utilité réciproque de leur alliance avec Athènes, les Corinthiens cherchant à conserver une certaine dignité morale : la modération, la maturité d'esprit, la belle simplicité du noble Archidame, la fierté un peu revêche de l'éphore Sthénélaïdas, Spartiate d'un genre un peu vulgaire, et le ton du discours, — la discussion longue et approfondie d'Archidame, par exemple, ou le laconisme tranchant de Sthénélaïdas, — cadre parfaitement avec l'intention et la pensée fondamentale. Le but principal de Thucydide, en composant ces discours, reste toujours de montrer les sentiments qui ont motivé la manière d'agir des personnages, et de laisser ces sentiments se produire eux-mêmes, indiquer leur fondement, se justi-

cipes ici développés étaient dignes de Barbares mais non d'Athéniens, et il en blâme vivement Thucydide. C'étaient cependant les principes de la politique athénienne, qu'on savait même justifier par des doctrines sophistiques.

fier ou s'excuser. Tout cela se fait avec tant de vérité intime, avec tant d'harmonie, l'historien sait si bien se mettre à la place des personnages, adopter leur point de vue, prêter à leurs intentions et sentiments tant de bonnes raisons et par là une si grande certitude apparente, que l'on peut être convaincu que les personnages eux-mêmes, sous l'impulsion immédiate de leurs intérêts et de leurs projets, n'ont pas pu mieux plaider leur cause. Il faut l'avouer, cette admirable facilité revient bien en partie à l'école de rhétorique des sophistes où l'on s'exerçait à parler pour les deux causes en même temps, pour la bonne comme pour la mauvaise. Cependant l'emploi que fait Thucydide de cet art est certainement l'emploi le plus salutaire et le meilleur qu'on puisse imaginer. Disons-le d'ailleurs, la vraie histoire serait impossible sans cette faculté de l'historien de se placer tour à tour à des points de vue différents, opposés même ; ce n'est qu'en épousant momentanément les idées de ses adversaires qu'il peut comprendre et faire comprendre quelle en est la raison d'être, et ce qu'il y a de fondé ; car on ne saurait imaginer une opinion qui ait exercé une influence historique, sans quelle eût rien pour elle. C'est ainsi que Thucydide expose les principes sur lesquels s'appuyaient les Athéniens dans leur manière de traiter les alliés, avec tant de suite et de logique qu'on est presque forcé de se rendre à leur raisonnement. Dans une série de discours, placés à divers endroits du récit, mais se rattachant les uns aux autres de façon à montrer dans tout leur jour le

développement et la gradation de ces principes de sévérité, ils prouvent que leur puissance n'a pas été acquise par la violence, que les circonstances seules les ont forcés de lui donner la forme d'une domination, que maintenant ils ne peuvent plus renoncer à leur domination sans mettre en jeu leur existence propre, que cette domination, puisque grâce aux circonstances elle est devenue une tyrannie, ne peut plus être maintenue que par la rigueur et la dureté, enfin que l'humanité et l'équité ne sont de mise qu'envers des égaux, qui, à leur tour, peuvent rendre service[1]. De là au droit du plus fort, il n'y a qu'un pas. Ce droit, les Athéniens le proclament, dans la conversation avec les Méliens, comme une loi naturelle et universelle, en ne fondant que sur ce seul droit leur prétention d'exiger la soumission absolue des Méliens. « Nous ne demandons et ne faisons rien, disent-ils, qui ne soit conforme à ce que les hommes pensent des dieux et demandent pour eux-mêmes. Car ce que nous croyons des dieux, nous le savons des hommes : par une nécessité de nature, ils dominent et commandent partout où ils ont la force. Ce n'est pas nous qui avons introduit ou appliqué les premiers cette loi ; mais puisque nous l'avons reçue comme une loi établie et que nous la léguerons pour

[1] Thuc., III, 37-40. Il est vrai que c'est Cléon qui le dit, et qu'il succombe, à cette occasion, au parti de la clémence représenté par Diodote ; mais l'exception que les Athéniens font ici par humanité en faveur des Mitylénéens reste une exception très-isolée, et dans l'ensemble c'est l'esprit de Cléon qui continue à dominer la politique étrangère d'Athènes.

toujours à nos descendants, pourquoi ne l'observerions-nous pas, quand nous savons que si vous aviez la même puissance que nous, vous en feriez autant et que tout le monde le ferait[1]? » Sans doute, les Grecs et d'autres avaient déjà agi d'après ces principes, mais ils s'étaient couverts au moins du masque du droit : l'historien les énonce dans ce dialogue avec une froideur et un calme si impersonnels, sans la moindre allusion à ses propres sentiments, d'un visage si complétement immobile, qu'on est tenté de croire que Thucydide lui-même, élève des sophistes, ne connaît en politique d'autre droit que celui du plus fort. Toutefois il y a évidemment une profonde différence entre la manière de penser et d'agir que Thucydide représente, avec une naïveté impartiale, comme celle qui domine à Athènes, et les convictions de l'historien sur ce qui convient au salut de l'humanité et de sa nation. Comme homme, Thucydide n'approuvait nullement les opinions nouvelles de ce temps, on le voit par la peinture si instructive et si complète qu'il fait de tous les changements qui se produisirent, après les premières années de la guerre, dans la vie politique des divers États, grâce surtout aux luttes intestines des factions. Thucydide n'y représente certainement pas comme un changement salutaire que « la simplicité, qui est essentielle pour la noblesse de caractère, soit honnie et disparaisse du monde[2]. » L'éloge

[1] Thuc., V, 105, d'après l'interprétation très-fondée d'Arnold.

[2] Τὸ εὔηθες, οὗ τὸ γενναῖον πλεῖστον μετέχει, καταγελασθὲν ἠφανίσθη. Thuc., III, 83.

de la démocratie et de la vie athénienne que l'on trouve surtout dans le sublime discours funèbre de Périclès, est bien mitigé par le jugement de l'historien sur le gouvernement des Cinq-Mille qu'il appelle la première bonne constitution qu'il ait vue à Athènes[1], et par l'observation, faite en passant, sur les Lacédémoniens et les Chiiens, « les seuls, qu'il sache, qui aient su unir à la fortune, la modération et la réflexion[2]. » En général il faut bien distinguer chez Thucydide ses propres convictions, si rigoureusement morales, de la véracité naïve avec laquelle il peint son monde tel qu'il était ; et il ne faut pas lui contester une piété, profondément enracinée dans son cœur, parce qu'il se propose de montrer les choses humaines dans leur connexité purement humaine, de tenir compte sans doute de la croyance des acteurs, comme du motif de leurs actions, mais de ne point imposer sa propre croyance aux événements. La religion, la mythologie, la poésie, Thucydide les écarte comme étrangères à l'histoire, avec un certain exclusivisme[3] : on pourrait l'appeler l'Anaxagore de l'histoire, car il sépare les choses divines aussi nettement de la chaîne de causalité de la vie humaine, que le physi-

[1] Thuc., VIII, 97.

[2] Thuc., VIII, 24, Εὐδαιμονήσαντες ἅμα καὶ ἐσωφρόνησαν.

[3] On peut démontrer assez clairement que Thucydide traite, à certains égards, la civilisation ancienne de la Grèce avec trop de dédain : toute la première partie du premier livre, la véritable introduction, n'a d'ailleurs pas la naïveté d'exposition que l'on trouve dans le reste de l'œuvre, précisément parce qu'elle est écrite pour prouver une thèse générale que Thucydide plaide pour ainsi dire.

cien ionien avait écarté le *Nous* des effets des forces dans la nature matérielle.

L'expression et le style de Thucydide relèvent trop directement du caractère de son histoire, ils ont un cachet trop particulier pour que nous ne tentions pas, malgré l'étroitesse de nos limites, d'en faire saisir au lecteur les côtés originaux.

Il suffit presque pour trouver le point de vue auquel il faut se placer pour bien envisager ce style si singulier, de se rappeler cette observation que « Thucydide réunit l'éloquence substantielle et pleine d'idées de Périclès, avec le style sévère et presque archaïque de la rhétorique d'Antiphon. »

Dans l'emploi des termes, Thucydide a cette grande propriété et cette précision qui prend chaque mot et chaque partie du mot avec une netteté complète, qualité qui distingue tous les grands écrivains de ce temps. Chez lui aussi elle dégénère parfois en véritable manie de distinguer, à la façon de Prodicos, les mots synonymes[1].

A cette propriété de l'expression se joint la richesse si considérable du matériel, autrement dit du vocabulaire que Thucydide augmente encore en employant comme Antiphon, beaucoup de mots poétiques presque vieillis, non pour en parer son discours, comme Gorgias, mais parce que l'usage du temps lui permettait encore ces expressions vigoureuses, qui frappent

[1] I, 69; II, 62; III, 39.

l'esprit[1]. Dans le dialecte aussi Thucydide resta, plus que ses contemporains parmi les comiques, fidèle au vieux langage attique tel que le montre la tragédie.

De même, une certaine liberté archaïque dans les constructions, plus propre en général à la poésie qu'à la prose, offrait à Thucydide le moyen, tout en supprimant les parties du discours superflues et partant gênantes, de marquer des associations d'idées d'une façon beaucoup plus précise qu'on ne saurait le faire en se soumettant à la régularité absolue des constructions[2]. Un moyen de ce genre est la liberté de construire des substantifs dérivés de verbes, absolument comme ces verbes eux-mêmes[3]. Ce tour et d'autres facilités du même genre donnent à sa langue cette *promptitude de la signification*, pour nous servir de l'expression des anciens[4], qui frappe juste et aussitôt. C'est sur elle, bien plus que sur l'omission de quelques circonstances utiles, que repose la brièveté de Thucydide.

Dans la façon de placer les mots, Thucydide se per-

[1] Plus tard ces expressions, complétement disparues de l'usage général, s'appelèrent γλῶσσαι, ce qui explique pourquoi Denys se plaint tant du γλωσσηματικόν du style de Thucydide.

[2] V. c. XXVII, *ad finem*.

[3] C'est là-dessus que reposent des locutions comme ἡ οὐ περιτείχισις, c'est-à-dire la circonstance qu'une ville ennemie n'est pas entourée de murs de siége; τὸ αὐτὸ ὑπὸ ἁπάντων ἰδίᾳ δόξασμα, le cas où tous, mais chacun à part lui, ont la même pensée sur une chose; ἡ ἀκινδύνως δουλεία ce qui n'est nullement identique avec ἀκίνδυνος, un esclavage au milieu duquel on vit confortablement et sans souci.

[4] Τάχος τῆς σημασίας.

met également une liberté qui n'est en général accordée qu'aux seuls poëtes ; mais il ne s'en sert également que comme moyen de faire ressortir la pensée avec plus de clarté et de précision. Cela lui permet, en effet, soit de placer à la tête de la phrase les mots sur lesquels il entend insister[1], soit d'ordonner les idées, moins d'après la construction grammaticale que d'après leur affinité intrinsèque ou bien d'après le contraste où elles se trouvent[2].

Dans la jonction des phrases, la tendance de Thucydide à la clarté et à la finesse de l'expression produit une certaine inégalité, une rudesse[3] bien éloignée du poli du style plus moderne. Thucydide, en divisant sa pensée en diverses parties, entend donner à chacune de ces parties toute son importance ; ce qui fait qu'il n'évite pas toujours d'employer dans des membres de phrases correspondantes des formes grammaticales différentes (des cas ou des modes)[4] et qu'il change subitement les rôles syntactiques, le sujet par exemple, sans l'annoncer : tacitement il supplée une expression qui est

[1] Par ex. I, 93. Τῆς γὰρ θαλάσσης πρῶτος ἐτόλμησεν εἰπεῖν ὡς ἀνθεκτέα ἐστὶν.

[2] Par ex. III, 39. Μετὰ τῶν πολεμιωτάτων ἡμᾶς στάντες διαφθεῖραι, où les deux mots soulignés se trouvent côte à côte pour le contraste.

[3] Ἀνωμαλία, τραχύτης.

[4] Par ex. réunir par καί deux différentes constructions de cas, comme motifs d'une même action, ou placer après une même conjonction conditionnelle ou intentionnelle, d'abord le subjonctif, puis l'optatif, où l'on peut toujours démontrer une distinction précise.

nécessaire et qui se trouve impliquée dans une autre[1].

Le structure des périodes de Thucydide, tout comme celle d'Antiphon, tient le milieu entre la jonction lâche des Ioniens et le style périodique qui se développa plus tard à Athènes. La force plus grande de la combinaison des pensées, force qui ressort surtout lorsqu'il s'agit de motiver des résolutions et des actions, se manifeste également par de plus grandes combinaisons de phrases. Cependant, ces masses ne sont pas encore des corps aux membres proportionnés, faciles et mobiles, rapides et adroits dans leur allure; ce sont plutôt encore des accumulations où la force attractive de la pensée principale attire et entasse autour d'elle une foule de pensées secondaires. Thucydide a deux genres, également caractéristiques pour son style, de ces propositions qui motivent : l'un, qu'on pourrait appeler le genre descendant, place en tête l'action, qui est le résultat, et fait suivre immédiatement, en propositions causales ou en participes, les causes directes ou les motifs qu'il étage à leur tour par des formes et des propositions analogues, de façon qu'en émiettant, en fendillant ainsi le discours, il les fait entrer complétement dans la connexité des choses, tout comme un tronc d'arbre avec les fibres de ses racines, plonge dans la terre maternelle[2]. L'autre genre, la période ascendante, commence

[1] Le σχῆμα πρὸς τὸ σημαινόμενον et celui ἀπὸ κοινοῦ sont très-fréquents chez Thucydide.

[2] Ex. I, 1 (Θουκυδίδης ξυνέγραψε); I, 25, Κορίνθιοι δὲ κατὰ τὸ δίκαιον — ἤρχοντο πολεμεῖν) et partout

par les circonstances qui servent de motifs, en déduit toutes sortes de conséquences ou de réflexions qui s'y rapportent et conclut — souvent après une longue chaîne de déductions — par le résultat, qui est soit une résolution, soit l'action elle-même[1].

L'un et l'autre genre de période demandent un certain effort et veulent être lus deux fois pour être bien pénétrés dans toute leur structure : par des analyses qui offent certains points de repos on peut les rendre plus commodes, plus faciles à embrasser, plus agréables : mais on avouera, quand on en aura vaincu les difficultés, que la forme de Thucydide rend avec le plus de précision l'unité de la pensée, la coopération de tous les membres pour arriver à un résultat.

Ce genre de construction appartient plus particulièrement au style historique de Thucydide : ce qui lui est commun avec toute l'époque, c'est la symétrie architecturale qui règne dans les discours. A force de subdiviser ainsi les idées et de les opposer les unes aux autres, de comparer et de distinguer, de jeter un regard tantôt à droite, tantôt à gauche, le langage et le

[1] Ex. I, 2 (Τῆς γὰρ ἐμπορίας); I, 58. (Ποτιδαιᾶται δὲ πέμψαντες); IV, 73, 74. (Οἱ γὰρ Μεγαρῆς — ἔρχονται). Il est intéressant de voir Denys (*de Thucyd. jud.*, p. 872) soumettre à sa critique une de ces périodes ascendantes, et la résoudre dans une forme plus facile à saisir, plus agréable, mais moins sévère et moins précise, en enlevant au milieu une partie des motifs pour les placer après la période. En cela aussi, Antiphon a beaucoup de choses analogues, comme par exemple dans la phrase (*Tetral.*, I, α, § 6) Ἐκ παλαιοῦ γὰρ, κ. τ. λ.

sens lui-même prennent une sorte de mouvement de balance qui fait un singulier effet. Nous l'avons déjà dit à propos d'Antiphon, ce style antithétique n'est nullement de sa nature maniéré et vide ; c'est un produit de la pénétration et de l'esprit attiques, quoiqu'on ne puisse nier que sous l'influence de la rhétorique des sophistes, il n'ait, dans la suite, dégénéré en manière. Thucydide lui-même abonde en artifices de ce genre et souvent on ne sait trop s'il faut admirer la finesse d'analyse dans les idées, ou s'étonner de l'élégance archaïque et affectée, surtout lorsqu'aux rapports intrinsèques des idées se joignent les ornements extérieurs des isocola, homéotéleuta, paréchèses, etc.[1].

Par contre Thucydide ne connaît pas plus qu'Antiphon, et même moins que lui, toutes ces irrégularités du discours qui sont le résultat de la passion ou de la dissimulation. Il y a chez lui une droiture et un calme qu'on ne saurait mieux comparer qu'à cette quiétude sublime et à cette clarté qu'expriment tous les visages des dieux et des héros sortis de l'école de Phidias. Ce n'est point une imperfection du discours, c'est une loi

[1] Comme lorsque Tucydide dit (IV, 61) οἵ τ' ἐπίκλητοι εὐπρεπῶς ἄδικοι ἐλθόντες εὐλόγως ἄπρακτοι ἀπίασιν. (Le français ne permet absolument pas de traduire par autant de mots de formation analogue εὐπρεπῶς, avec une bonne apparence, et εὐλογως avec une bonne raison, ἄδικοι, injustes, et ἄπρακτοι, n'ayant rien fait. K. H.) D'autres exemples, I. 77, 144; III, 38, 57, 82; IV, 108. Les écrivains de rhétorique de l'antiquité parlent souvent de ces σχήματα τῆς λέξεως de Thucydide. Denys les trouve μειρακιώδη, *puerilia*. Cf. Aulu-Gelle, *N. A.*, XVIII, 8.

de dignité qui domine toute expression et qui ordonne à celui qui parle de conserver, même dans les situations les plus périlleuses qui devaient provoquer toutes les passions et toutes les émotions, depuis la crainte et la terreur, jusqu'à la colère et la haine, de conserver, dis-je, le ton de la modération et de la raison, mais surtout de la discussion approfondie de l'affaire en question. Quelles ne seraient pas les déclamations passionnées qu'un rhéteur de l'époque suivante eût mises dans la bouche des Thébains et des Platéens, lorsque les premiers portent une accusation capitale contre les seconds devant le tribunal spartiate. La plus passionnée de toutes les tournures que leur prête Thucydide est celle-ci : « Comment n'auriez-vous pas fait là une chose horrible[1] ! »

On peut bien imaginer, quand on compare ces discours à ceux de Lysias par exemple, combien, dès l'époque où l'œuvre de Thucydide fut publiée, ce style et cette éloquence nourris d'idées, aux pensées nettement et savamment frappées, aux constructions difficiles à bien saisir si l'on n'y mettait une grande attention, durent paraître étranges aux Athéniens qui avaient déjà perdu l'habitude de consacrer tant d'effort et de soin aux productions de la poésie et de la prose. Cratippe, le continuateur de Thucydide, pouvait ne pas se tromper

[1] Πῶς οὐ δεινὰ εἴργασθε; Thuc., III, 66. On trouve un peu plus de vivacité et de mouvement dans le discours d'Athénagoras, chef du parti démocratique à Syracuse, probablement pour caractériser l'orateur. Thuc., VI, 38, 39.

quand il donnait pour raison de l'absence de discours dans le huitième livre, que Thucydide avait trouvé qu'ils ne convenaient plus au goût de l'époque[1]. Ils devaient en effet faire dès lors sur le goût attique l'impression que Cicéron essaya plus tard de faire comprendre aux Romains par la comparaison avec du vieux Falerne un peu amer et spiritueux[2]. D'ailleurs, Thucydide n'était nullement plus facile pour les Grecs et les Romains que pour les hellénistes de nos jours; et lorsqu'on voit que Cicéron déjà appelle les discours de son ouvrage à peine intelligibles[3], la philologie du dix-neuvième siècle a le droit d'être fière de ce qu'il ne reste presque plus rien dans ces discours qui lui soit incompréhensible.

CHAPITRE XXXV

LYSIAS ET LA NOUVELLE ÉCOLE DE RHÉTORIQUE.

A la fin de la guerre du Péloponnèse, après les immenses efforts militaires et la terrible chute de la puis-

[1] Cratippe, chez Denys, *de Thuc. jud.*, c. XVI, p. 847. Τοῖς ἀκούουσιν ὀχληρὰς εἶναι.

[2] Cicéron, *Brutus*, 83, 288.

[3] Cicéron, *Orat.*, 9, 30. Ipsæ illæ (Thucydidis) conciones ita multas habent obscuras abditasque sententias vix ut intelligantur,

sance athénienne, il y eut un moment d'épuisement et de lassitude. La liberté et la démocratie furent rétablies sans doute par Thrasybule et ses amis, mais Athènes avait cessé d'être la capitale d'un grand empire, la souveraine des mers et des côtes, et ce ne fut que la conduite habile de Conon auprès des Perses qui lui rendit une minime partie de son ancienne domination. Les arts plastiques, qui sous Périclès et avec Phidias avaient jeté un si vif éclat, ne purent guère pousser de nouvelles fleurs sans les ressources et l'esprit d'entreprise qui avaient disparu. Ce n'est qu'une génération plus tard, à partir de la 102e ol. (372), que l'on retrouve un nouvel essor dans la seconde école attique de Praxitèle. Quant à la poésie, elle dégénère de plus en plus en rhétorique subtile et en chatouillement des sens, ainsi qu'on le voit dans la tragédie et le dithyrambe de l'époque. L'essor sublime, le noble sentiment de la grandeur morale, la tension énergique de tous les efforts, semblaient bannis de l'art comme ils l'étaient de la vie.

Et pourtant ce fut à ce moment que la prose, débarrassée des entraves qui l'avaient gênée jusque-là, prit un nouvel élan, plus libre et plus dégagé, qui devait la conduire à la perfection. Lysias et Isocrate, les deux jeunes gens que, dans le *Phèdre* de Platon, Socrate oppose l'un à l'autre, en blâmant sévèrement le premier et en fondant de grandes espérances sur le second, donnèrent, en suivant des chemins divers et en lui faisant subir d'heureux changements, une forme toute nouvelle à l'art de la parole.

Lysias était originaire de Syracuse et issu d'une famille considérée. Son père Céphalos était allé s'établir à Athènes, sur les instances de Périclès, et y vécut pendant trente ans [1]. Dans les dialogues de Platon sur *l'État*, il est représenté vers l'ol. 92e, 2 (421) [2], comme un vieillard très-âgé, plein de dignité et jouissant du respect général. Lors de la fondation de la grande colonie de Thurii, à laquelle presque toute la Grèce s'était associée, dans l'ol. 84e, 1 (444), Lysias s'y était rendu avec son frère aîné Polémarque pour y prendre possession du lot assigné à sa famille ; il n'était âgé alors que de quinze ans. A Thurii il se voua à la rhétorique telle qu'on l'enseignait dans les écoles des sophistes de Sicile. Le célèbre Tisias et un autre Syracusain, du nom de Nicias, furent ses maîtres. Lysias ne vint à Athènes que dans la maturité de l'âge, vers l'ol. 92e, 1 (412), pour y vivre encore pendant quelques années dans la maison de son père Céphalos, puis à son particulier et en exerçant le métier de sophiste [3]. Quoiqu'il n'appartînt pas à la bourgeoisie d'Athènes dont il fut simplement client [4], il était, comme tous les

[1] D'après le témoignage capital de Lysias (*contre Ératosthène*, § 4).

[2] D'après la date de la *République*, fixée et prouvée par Böckh, dans deux programmes de l'université de Berlin, 1838 et 1839.

[3] Λυσίας ὁ σοφιστής, dit-on dans le discours contre Nééra (p. 1352, Reiske), et on ne saurait douter qu'il s'agit de l'orateur.

[4] Μέτοικος. Thrasybule voulait qu'il devînt citoyen ; mais les circonstances défavorables voulurent qu'il restât ἰσοτελής, catégorie privilégiée parmi les clients. En qualité d'*isotèles* la famille avait, dès avant les Trente, fourni des chœurs, tout comme les citoyens.

membres de sa famille, fort attaché à la démocratie. Polémarque fut forcé, sous les Trente, de boire la ciguë; Lysias lui-même ne se déroba qu'avec peine et en se réfugiant à Mégare, à la persécution des tyrans. Il n'en fut que plus disposé à aider des restes de sa fortune Thrasybule et les autres libéraux de Phylé, et de soutenir de toutes ses forces le rétablissement de la démocratie[1].

Il vivait de nouveau à Athènes, comme propriétaire d'une fabrique de boucliers et professeur de rhétorique à la façon des sophistes, lorsqu'un événement qui le touchait de près le jeta dans une nouvelle carrière. Ératosthène, un des Trente, voulut profiter de l'amnistie accordée par le peuple même à ses trente tyrans, pourvu qu'ils pussent se justifier complétement en rendant publiquement compte de leur conduite. Ératosthène appuyait sa défense sur le fait d'avoir appartenu, parmi les Trente, au parti modéré de Théramène, qui pour cela même avait été mis à mort par le violent et impitoyable Critias. Et cependant c'était précisément cet Ératosthène qui, sur un ordre des Trente, avait saisi Polémarque dans la rue, l'avait traîné en prison et en avait amené ainsi le meurtre judiciaire. Aussi, quand il rendit compte[2], Lysias se présenta lui-même comme accusateur, quoique, d'après son propre dire, il n'eût jamais jusque-là plaidé devant la justice ses propres

[1] C'est avec un intérêt évidemment personnel que Lysias (*Epitaphe* § 66) fait mention des étrangers, c'est-à-dire des clients qui étaient tombés dans le Pirée à côté des libérateurs d'Athènes.

[2] Εὐθύνη.

causes ou celles des autres[1]. Il l'attaque d'abord au sujet de l'assassinat de Polémarque, dont il avait été la cause, et lui reproche tous les autres maux qu'il avait causés à sa famille ; puis il s'étend sur toute la carrière et l'activité publique d'Ératosthène, qui avait été également des Quatre-Cents, et un des cinq éphores, élus après la bataille d'Égos-Potamos sur l'instigation des hétéries ou sociétés secrètes, et il soutient que c'est precisément Théramène, le plus clément et le plus modéré en apparence, qui a fait le plus de tort à l'État par ses intrigues. Tout le discours respire la conviction la plus profonde et une chaleur spontanée, telle que devait l'inspirer naturellement une cause qui touchait l'orateur de si près. Après avoir adressé les exhortations les plus énergiques aux juges, il termine par ces mots : « Je cesse d'accuser : vous avez entendu, vu, appris ; vous savez : jugez ! »

Cette plaidoirie fait époque dans la vie de Lysias, dans ses occupations et ses études, dans le style de son éloquence et, on peut le dire, dans toute l'histoire de la prose attique.

Jusque-là Lysias n'avait fait que de l'éloquence d'école, en donnant des leçons aux jeunes gens, et en fabriquant des discours d'études, en vrai sophiste de l'école de Sicile. Lysias pouvait d'autant moins éviter l'exclusivisme et la manière qui menacent naturellement cette façon de cultiver l'éloquence, qu'il était

[1] Οὔτ' ἐμαυτοῦ πώποτε οὔτε ἀλλότρια πράγματα πράξας (*contre Ératosthène*, § 3),

complétement sous l'influence de l'école dont était sorti Gorgias. La tendance à montrer le pouvoir de la parole en rendant vraisemblable ce qui précisément ne l'est pas, admissible ce qui est insensé ; la manie du paradoxe, l'affectation dans le choix et la disposition des sujets, une élégance et une délicatesse exagérées dans l'exécution, avec tout cela un défaut très-accusé de ce mouvement naturel qui ne peut guère résulter que de la conviction et du sentiment réel de la vérité, — tout cela était commun à Lysias et à Gorgias. La seule différence de ces deux maîtres de rhétorique était en ce que Gorgias, obéissant à un penchant inné pour l'éclat et la pompe, cherchait bien plus à flatter l'oreille par l'harmonie, l'imagination par le luxe de la parole, à éblouir l'esprit par un certain charme, tandis que Lysias, plus froid et plus sobre de sa nature, familiarisé, par le commerce des Athéniens dont il avait aussi épousé le parti à Thurii[1], avec la finesse et la pénétration de l'esprit attique, donna à l'éloquence sophistique plus d'originalité, une nouveauté plus subtile dans la pensée et une précision plus tranchée dans l'expression.

Cette idée de la première manière de Lysias, on la puise surtout dans le *Phèdre* de Platon, un des premiers ouvrages du grand philosophe[2], et dont la ten-

[1] Lysias quitta Thurii lorsque, après l'expédition de Sicile, le parti lacédémonien prit le dessus dans la colonie et opprima le parti athénien.

[2] Il était écrit, d'après une ancienne tradition, avant la mort de Socrate, ol. 95e, 1 (399).

dance est simplement d'élever l'amour sincère et enthousiaste de la vérité bien au-dessus du jeu que faisaient les sophistes avec les pensées et les mots. Un jeune ami de Socrate, Phèdre, paraît, dans ce dialogue, tout enthousiaste et ravi d'un produit de Lysias ; il le lit à Socrate, qui le lui demande instamment, et qui, moitié plaisantant, moitié sérieux, lui fait comprendre peu à peu, combien ce genre de rhétorique est creux et vain. Le but de ce discours — que Platon, au lieu de l'emprunter textuellement à Lysias, aura composé lui-même pour montrer dans un exemple frappant toutes les particularités et les travers de cette manière — est de persuader à un bel adolescent qu'il doit avoir plus d'attachement et plus de complaisance pour quelqu'un qui ne l'aime pas que pour quelqu'un qui l'aime. Si l'invention de ce sujet trahit déjà le sophiste, que dire de l'exécution, froide et inanimée, qui n'est absolument que le jeu oiseux d'un esprit inventif ? On énumère un à un au jeune homme tous les arguments qui militent pour la thèse, on en discute chacun avec soin ; mais dans tout cela il n'y a aucun mouvement de l'esprit qui vienne grouper les pensées par grandes masses, pas de progrès nécessaire qui rapproche les parties et les rattache les unes aux autres comme les membres d'un seul corps : de là aussi une monotonie fatigante dans la façon de joindre les phrases entre elles[1]. Dans la forme on

[1] Dans ce court discours, quatre phrases commencent par ἔτι δέ, quatre par καὶ μὲν δή.

rencontre encore partout le goût des antithèses répétées avec tous leurs ornements passés de mode, tels qu'isocoles, homéotéleutes, etc.[1]. L'expression est libre du luxe poétique de Gorgias, mais limée avec tant de soin, si élégante et si vernie, que l'on s'aperçoit aussitôt de la peine extrême qu'un travail d'école de ce genre a dû coûter à son auteur.

Dans le recueil conservé des œuvres de Lysias, il n'y a point de ces travaux d'école (μελέτη), et en général pas de discours antérieurs à l'accusation d'Ératosthène; nous n'y trouvons que des ouvrages qui appartiennent à l'âge mûr et au goût épuré de Lysias[2]. Il y a cependant, dans le nombre, un ouvrage qui a encore beaucoup de la phraséologie de la première manière. La cause en est évidemment dans la nature particulière du sujet. Le discours funèbre sur les Athéniens morts dans la guerre de Corinthe, que Lysias écrivit après l'ol. 96ᵉ, 3 (394), mais qu'il n'a probablement jamais prononcé en public, appartient à un genre d'éloquence qui se distingue essentiellement de la discussion dans l'assemblée

[1] Dans la phrase p. 233ᵉ: Ἐκεῖνοι γὰρ καὶ (a) ἀγαπήσουσι, καὶ (b) ἀκολουθήσουσι, καὶ (e) ἐπὶ τὰς θύρας ἥξουσι, καὶ (α) μάλιστα ἡσθήσονται, καὶ (β) οὐκ ἐλαχίστην χάριν εἴσονται, καὶ (γ) πολλὰ ἀγαθὰ αὐτοῖς εὔξονται, les membres α, β, γ ne se trouvent au nombre de trois que pour l'équilibre des homéotéleutes.

[2] A l'exception, paraît-il, du singulier petit discours, πρὸς τοὺς συνουσιάστας κακολογιῶν, qui n'est ni un plaidoyer, ni une simple μελέτη, mais un écrit qui doit son origine à des circonstances de la vie réelle, et qui a été développé plus tard à la manière sophistique, Lysias y dénonce l'amitié à ses camarades et bons amis.

populaire[1] et de la plaidoirie devant les tribunaux[2], en ce qu'elle n'a pas de but pratique, qu'elle ne se propose rien de déterminé à obtenir ou à faire faire. A cause de cela même, ce genre, qu'on peut appeler éloquence d'apparat[3], est en dehors des impulsions qui produisaient un mouvement plus libre et plus naturel dans les autres genres. Particulièrement cultivé par les sophistes, qui prétendaient pouvoir tout louer ou blâmer, il conserve encore longtemps après l'époque des Trente, le cachet sophistique. Une œuvre de ce genre nous est conservée dans l'*Épitaphios* de Lysias. Le discours passe en revue, tout à fait à la façon de ces harangues d'apparat, les temps fabuleux et historiques, rattachant les hauts faits des Athéniens les uns aux autres, au fil de la chronologie; il s'arrête longtemps aux exemples légendaires de bravoure et d'humanité, déployés par les Athéniens dans la guerre contre les Amazones, lors des funérailles des héros tombés devant Thèbes, et de l'hospitalité accordée aux Héraclides; puis il raconte les exploits des Athéniens dans la guerre des Perses, passe très-rapidement sur celle du Péloponnèse, bien opposé en cela à Thucydide, qui a une mesure toute différente pour ces événements, et il n'insiste que sur ce qui semblait se prêter au débit déclamatoire[4]. Le développe-

[1] Συμβουλευτικὸν γένος deliberativum genus.

[2] Δικανικόν, judiciale.

[3] Ἐπιδεικτικὸν, πανηγυρικὸν γένος.

[4] Le seul passage où l'on voie un peu d'intérêt véritable est celui des éloges rendus aux hommes qui ont délivré Athènes de la tyran-

ment de ces pensées est tellement artificiel et affecté, qu'on ne peut guère s'étonner que quelques savants aient refusé de reconnaître dans ce discours le même Lysias qu'on trouve dans les plaidoiries. En effet, c'est partout un parallélisme de phrases monotone, régulier, mesuré, et dont les antithèses sont souvent plus dans les mots que dans les idées[1] : Polos lui-même ou tout autre disciple de Gorgias n'aurait pu être plus amoureux de la consonnance[2] et d'autre clinquant et cliquetis de mots.

Il est probable que Lysias ne se serait jamais affranchi de ce style factice et recherché, si une douleur réelle, une colère vraiment ressentie, comme celle que lui inspira l'impudence d'Ératosthène, le tyran, n'eût donné à son discours, en même temps qu'à son âme, une émotion sincère et naturelle. Je ne veux pas dire qu'on ne reconnaisse pas, jusque dans le discours contre Ératosthène, les traditions de l'école dont Lysias avait respiré l'air jusque-là : on retrouve facilement, au milieu du mouvement le plus animé, l'habitude de

nie des Trente, et aux étrangers qui ont assisté le démos et qui, à cause de cela, ont été dans leur mort honorés à l'égal des citoyens, § 66.

[1] Comme lorsque Lysias dit (§ 25) : « Sacrifiant le corps, mais ne ménageant pas la vie pour la vertu. » Dans cette phrase, *corps* et *vie* (ψυχή) ne forment point de vraies antithèses, mais seulement ψευδὴς ἀντίθεσις, pour nous servir de l'expression frappante d'Aristote, *Rhétor.*, III, 9.

[2] Παρηχήσεις comme μνήμην παρὰ τῆς φήμης λαβών. *Epitaph.*, § 3.

distinguer, de comparer et d'opposer. Toutefois cette habitude se subordonne ici complétement aux exigences des efforts ardents et sincères que fait Lysias pour dévoiler le mauvais caractère de son adversaire et tout ce vain fatras a disparu comme par enchantement.

Ce succès révéla évidemment à Lysias la manière qui lui était la plus naturelle et qui manquait le moins son effet sur les juges. Il commença dès lors, déjà quinquagénaire, à écrire, comme Antiphon, des discours pour des particuliers qui n'avaient pas une confiance suffisante dans leur propre habileté. Ce qu'il y avait généralement de plus conforme à ce but, c'était précisément une manière simple et sans art, parce que ce n'étaient que les citoyens inaccoutumés à la parole qui avaient recours à l'aide des logographes[1]. Lysias dut, par conséquent, se fortifier de plus en plus dans ce style. Le résultat fut qu'il devint pour ses contemporains, et pour tous les temps à venir, le premier modèle, à bien des égards le modèle le plus accompli du style simple[2].

Lysias distinguait, avec le soin d'un poëte dramatique, entre les personnages qu'il faisait parler, et prêtait à chacun, jeune ou vieux, pauvre ou riche, ignorant ou instruit, le ton du discours qui lui convenait : ce que les anciens vantaient comme son *éthopœia*[3] : toute-

[1] V. Quintilien, *Inst.*, III, 8.

[2] Ὁ ἰσχνός, ἀφελὴς χαρακτήρ, tenue dicendi genus.

[3] Denys d'Halic., *De Lysia jud.*, c. VIII, IX, p. 467, Reiske. Cf. *de Isæo*, c. III, p. 589.

fois le ton propre à l'homme du commun devait toujours rester le ton dominant. Lysias s'en tint donc dans la construction à l'enchaînement un peu lâche[1], qui règne dans le langage ordinaire et ne s'appliqua pas à l'art, naissant alors, des périodes. Cela ne l'empêche cependant point de montrer qu'il sait au besoin lier plus étroitement et concentrer plus fortement les propositions, quand il lui importe de bien faire saisir au lecteur l'unité d'une combinaison d'idées[2]. Ce que l'on appelle des figures de pensée et ce que nous avons déjà caractérisé comme des déviations du développement naturel de la pensée, a été bien peu employé encore par Lysias : et les figures du discours qui composaient toute l'élégance de l'éloquence d'autrefois, disparaissent d'autant plns complétement que le ton général est plus simple. Dans les mots et les locutions, Lysias s'en tient rigoureusement au langage de la vie ordinaire, et renonce à tout ornement d'expressions poétiques, de compositions de mots et de métaphores. Son but est de dire aux juges autant de choses capables de les gagner et de les convaincre, que le comportait le court espace de temps mesuré à l'accusateur et à l'accusé par la clepsydre. Les exordes sont bien faits pour disposer favorablement les

[1] Λέξις διαλελυμένη, à peu près autant que εἰρομένη.

[2] Ἡ συστρέφουσα τὰ νοήματα καὶ στρογγύλως ἐκφέρουσα λέξις, dit Denys d'Hal., *de Lyria jud.*, vi. p. 465. A la ditterence de Thucydide, il met les propositions causales et les participes tantôt avant, tantôt après la proposition principale ; les circonstances extérieures, par exemple, avant, les motifs personnels après.

juges pour la cause qu'il défend ; les récits que l'antiquité admirait particulièrement dans Lysias, sont naturels, attrayants, vifs et ornés souvent de ces traits de détails qui donnent aux choses une certaine réalité mimique; dans les arguments et réfutations règne une grande clarté de raisonnement, une marche rapide qui ne laisse pas de place au doute; en un mot, les discours de Lysias sont bien tels qu'ils devaient être pour atteindre leur but, c'est-à-dire la sentence favorable du juge : et on assure qu'ils ne le manquèrent que bien rarement. Qu'on mette à la place de Lysias, client et logographe, un citoyen, un homme d'État aux vues profondes, tout plein des grands intérêts de la patrie, doué des mêmes dons de la parole; et on aura toute la puissance et la majesté de l'éloquence attique.

Parmi les discours de Lysias, les meilleurs sont ceux destinés à venger les torts qu'avaient subis Athènes et les différents citoyens, à l'époque de sa ruine, soit avant l'avénement des Trente par les intrigues oligarchiques, soit par les Trente eux-mêmes, et que Lysias avait cruellement éprouvés lui-même dans le cercle de sa famille. Tel est le discours contre Agoratos, celui de tous ceux qui nous sont conservés qui se rapproche le plus du discours contre Ératosthène[1], et qui montre une cer-

[1] Il fut prononcé ol. 94e, 4 (401) et constitue une plainte ἀπαγωγῆς, c'est-à-dire une demande d'exécution immédiate de la peine, parce que le plaignant considère Agoratos comme un assassin qui, contrairement aux lois générales sur les assassins, fréquente les temples et les assemblées populaires.

taine affinité avec lui, quoiqu'il ne fût pas écrit pour une cause personnelle. En développant la pensée que l'accusé est à la fois ennemi de l'accusateur et du juge, l'exorde met les juges dans la disposition la plus favorable pour l'orateur. Il annonce, de manière à exciter vivement la curiosité, un récit qui le suit de près et où la chute de la démocratie est rattachée à la mort de Dionysodore, celui même que l'accusateur se propose de venger. Cette narration qui expose en même temps la situation et qui est placée au début comme la chose principale[1], commence par la bataille d'Ægos-Potamos, et raconte toutes les abominables intrigues par lesquelles Théramène chercha à livrer sa patrie désarmée aux mains des Spartiates. La crainte de Théramène que les généraux de l'armée ne découvrissent et ne déjouassent ses projets, offre la transition pour arriver au crime d'Agoratos. Celui-ci, en effet, selon l'orateur, se prêta de bonne grâce à dénoncer les généraux comme ennemis de la paix, sur quoi ils furent arrêtés pour être réservés à l'assassinat judiciaire que le conseil exécuta réellement sous les Trente. Ce récit, débité avec la plus grande vivacité, et confirmé dans ses points essentiels par des témoignages, finit, avec la même simplicité

[1] La διήγησις sert souvent, chez Lysias, de κατάστασις (exposition de l'état des choses), et suit immédiatement l'exorde, à la différence de ce que l'on voit chez Antiphon, qui donne immédiatement après l'exorde et sans κατάστασις une partie des arguments, par exemple les arguments directs ou les causes formelles de nullité, et ne place qu'ensuite la διήγησις pour y puiser d'autres arguments, par exemple des raisons de probabilité.

savante et parfaitement calculée qui règne dans l'œuvre entière, par une scène où Dionysidore en prison, après avoir disposé de ses biens, impose à son frère et à son beau-frère, à l'accusateur et à tous les amis, à l'enfant même que sa femme en deuil porte dans son sein, le devoir sacré de venger sa mort, sur Agoratos, considéré, d'après les principes athéniens, comme le principal coupable. Puis l'accusateur déroule en peu de traits aux yeux des juges tout le mal qu'ont fait les Trente qui, sans ces intrigues, ne seraient jamais arrivés au gouvernement ; il réfute quelques excuses qu'Agoratos pourrait faire valoir, en examinant en détail toutes les circonstances de sa dénonciation ; se répand ensuite sur la vie entière d'Agoratos, le déshonneur de sa famille, son usurpation du droit de citoyen, ses rapports avec les libérateurs d'Athènes à Phylé, auxquels il essaye de se rattacher[1], mais qui le repoussent comme assassin ; il justifie l'ancienne forme de la procédure exécutive (*apagoge*), que le plaignant a trouvé bon d'appliquer à Agoratos et montre enfin que l'amnistie entre les partis à Athènes et au Pirée, ne saurait s'appliquer à Agoratos. L'épilogue pose avec beaucoup d'insistance ce dilemme aux juges ou d'avoir à condamner Agoratos ou de déclarer pour légitimement exécutés les hommes qui avaient péri par lui.

Il suffira de cette simple analyse, qui ne touche

[1] Il y ici un point obscur : comment Agoratos fut-il déterminé à s'attacher à ceux de Phylé? L'orateur n'en donne aucun motif; il ne cite le fait que pour prouver l'impudence de l'homme. § 77.

qu'aux points les plus essentiels pour juger du mérite de ce discours, si substantiel et si peu étendu. Le seul reproche qu'on puisse peut-être lui faire est celui que les rhéteurs anciens firent toujours à Lysias : les arguments de l'accusation qui suivent le récit sont rattachés les uns aux autres d'une manière trop lâche, et ne forment pas un ensemble cimenté par un vigoureux enchaînement d'idées, enchaînement que l'on aurait pu trouver facilement.

Lysias fut on ne peut plus fécond comme orateur dans ces années et dans celles qui suivirent. Parmi les quatre cent vingt-cinq discours qui existaient sous son nom, les anciens reconnaissaient deux cent cinquante pour authentiques : nous en possédons trente-cinq que l'ordre, dans lequel ils sont transmis, prouve appartenir à deux recueils différents[1]. Le premier de ces recueils comprenait primitivement tous les discours de Lysias, classés d'après la nature des procès, système que nous avons déjà rencontré chez Antiphon : de ce recueil nous n'avons plus qu'un fragment qui contenait les derniers discours sur l'homicide, tous ceux sur l'impiété, et les premiers sur des injures[2].

[1] Otf. Müller annonce ici la découverte d'un *jeune ami*, et en promet la prochaine publication. Il fait sans doute allusion à M. Sauppe qui publia en 1841 une lettre à G. Hermann à ce sujet. V. d'ailleurs la préface de *Lysiæ Orationes*, ed. A. Westermann, Lipsiæ, 1854. K. H.

[2] Le discours contre Ératosthène est une ἀπολογία φόνου ; suivent les discours contre Simon et les περὶ τραύματος qui appartiennent également aux φονικοῖς : puis trois discours περὶ ἀσεβείας pour

Soit hasard, soit caprice, le discours funèbre se trouve au milieu de ces plaidoyers. Le second recueil commence par l'important discours contre Ératosthène, le tyran. Il ne contient plus de classe entière, mais évidemment un choix dans toute l'œuvre de Lysias, une sorte de chrestomathie, dont l'auteur a été dirigé dans ses préférences par l'intérêt historique. Aussi, parmi ces discours, en trouve-t-on un grand nombre qui nous initient profondément aux faits de l'époque d'après les Trente, et constituent la source la plus importante pour l'histoire de cette époque peu connue d'ailleurs. Il s'entend que chronologiquement aucun de ces discours ne remonte au delà de celui d'Ératosthène[1]; on ne peut pas prouver davantage avec certitude qu'ils aillent plus loin que l'ol. 98e; 2 (387)[2], puisque Lysias vécut, dit-on, jusqu'à l'ol. 100e, 2 ou 3 (378)[3]. L'ordre

Callias, contre Andocide et sur l'olive; ensuite les discours κακολογιῶν aux camarades, pour le guerrier et contre Théomneste. Harpocration, au mot σηκός, cite le discours sur l'olive comme contenu ἐν τοῖς τῆς ἀσεβείας; on mentionne de même ses τῶν συμβολαίων λόγοι et ses ἐπιτροπικοὶ λόγοι.

[1] Le discours pour Polystrate ne date pas de l'époque des Quatre-Cents; il a été prononcé lors de l'enquête δοκιμασία, à laquelle Polystrate dut se soumettre en qualité de fonctionnaire de sa phylé, et où on lui reprocha d'avoir été autrefois un des Quatre-Cents. Le discours δήμου καταλύσεως ἀπολογία fut prononcé dans un cas analogue.

[2] A cette année appartient très-probablement le discours sur la fortune d'Aristophane.

[3] Un discours du premier ordre, celui contre Théomneste est aussi écrit plus tard, ol 98e, 4, ou 99e, 1 (384).

n'est ni chronologique, ni exclusivement déterminé par la nature des procès : c'est un mélange assez arbitraire des deux procédés.

CHAPITRE XXXVI

ISOCRATE

Il est permis de se demander si Platon eût accordé à Isocrate homme, les éloges dont il combla Isocrate le débutant, de douter surtout qu'il l'eût placé si absolument au-dessus de Lysias. Isocrate, fils de Théodore d'Athènes, né ol. 86[e], 1 (456), plus jeune par conséquent de vingt-quatre ans que Lysias, fut sans doute un jeune homme curieux, de mœurs agréables, qui, pour acquérir une éducation soignée, suivit, outre les leçons de Gorgias et de Tisias, celles de Socrate ; il est certain que dans le cercle du philosophe, il passait pour un jeune homme « qui, dans l'éloquence, laisserait derrière lui, comme des enfants, tous les orateurs antérieurs, et qu'un essor divin conduirait à de plus grandes choses encore. Car il y a naturellement dans l'esprit de cet homme, l'amour de la sagesse. » C'est ainsi que Platon fait parler de lui Socrate même. Cependant, Isocrate ne semble s'être attaché au noble sage que pour s'approprier une connaissance superficielle des

notions morales et pour se donner l'apparence d'un homme qui a consacré sa vie à la recherche de la vraie sagesse; la chose capitale pour lui resta toujours la rhétorique, et il n'y a pas d'ancien qui ait mis autant de soin et de zèle au côté formel de cet art que lui. Isocrate appartient donc essentiellement aux sophistes, dont il ne se distingue que par sa position vis-à-vis de la philosophie socratique qui en appelait à la voix de la vérité, à la conscience. Il ne put plus, comme les autres sophistes, soutenir cette thèse insolente que la parole peut rendre tout également vrai[1] : pour lui, la parole n'est plus que le moyen de parer, d'une manière aussi agréable et aussi brillante que possible, une opinion ou une conviction, parfaitement honnête par elle-même, mais sans grande profondeur. Or, comme il tient bien moins à élargir ses idées, à augmenter sa science de la réalité, à voir plus nettement et plus complétement la vérité, qu'à perfectionner de plus en plus la forme extérieure et l'ornement de la parole, Platon, pour être conséquent, eût dû, ce semble, le placer parmi les charlatans de sagesse qu'il opposait aux vrais sages, s'il avait jugé l'homme mûr au lieu de l'ardent jeune homme.

Isocrate eut un penchant prononcé à donner une direction politique à l'éloquence savante qui, en dehors du genre panégyrique, n'avait guère été cultivée jusque-

[1] V. le discours περὶ ἀντιδόσεως, § 30, où il combat avec raison le reproche qu'on lui fait de perdre la jeunesse, en lui enseignant de rendre justes devant les tribunaux les causes injustes. Cf. § 15.

là que dans les procès[1] : mais la délicatesse de sa santé et une certaine timidité l'empêchèrent de monter à la tribune même de la Pnyx. Il ouvrit donc une école où il enseigna particulièrement l'éloquence politique et s'occupa de l'éducation des jeunes gens dans l'art de la parole, avec un zèle que ses contemporains reconnurent parfaitement, car son école devint la première et la plus florissante de Grèce[2]. Cicéron le compare au cheval de bois d'Ilion, parce qu'il en sortait autant de héros de l'éloquence[3]. C'était particulièrement à des orateurs politiques et à des historiens que l'enseignement d'Isocrate fut utile : évidemment parce que le maître choisissait toujours pour ses exercices des sujets pratiques qui lui semblaient en même temps utiles et grands, et qu'il faisait de préférence des affaires politiques l'étude actuelle, l'étude principale de ses auditeurs ; c'est par là d'ailleurs, qu'il prétendait lui-même se distinguer des sophistes[4]. Les discours qu'écrivait Isocrate étaient, pour la plupart, destinés à l'école : les plaidoiries qu'il composait pour l'usage pratique de la réalité, n'étaient pour lui que d'une importance secondaire. Toutefois, lorsque son nom eut acquis de la célébrité et que le cercle de

[1] Τὸ δικανικὸν γένος. Isocrate, dans le discours contre les sophistes (§ 19) blâme les rhéteurs d'autrefois d'avoir fait de δικάζεσθαι la chose principale et d'avoir insisté ainsi sur le côté le moins agréable de la rhétorique.

[2] Il eut bientôt près de cent auditeurs, dont chacun payait mille drachmes (un sixième de talent) d'honoraires.

[3] *De Orat.*, II, 22. E. M.

[4] V. surtout l'*Éloge d'Hélène*, § 5, 6.

ses élèves et amis s'étendit sur la plupart des contrées habitées par des Grecs, Isocrate commença à compter, dans beaucoup de ses compositions, et notamment dans celles qui concernaient les affaires générales de l'Hellade, sur un public plus considérable que celui de son école : la multiplication littéraire par des copies et des lectures lui valut une sphère d'action bien plus étendue que la tribune et la publicité n'eussent pu la lui procurer. Isocrate aurait donc pu, du fond même de son école paisible, agir puissamment et utilement sur sa patrie, toujours ou déchirée par des querelles intestines en face du terrible Macédonien, ou languissante dans sa paresse : et on ne saurait méconnaître une tendance vers ce grand but, dans ces productions littéraires, adressées tantôt à tous les Hellènes, tantôt aux Athéniens, quelquefois à Philippe, quelquefois à des potentats plus éloignés encore[1] ; on ne peut même leur contester une certaine franchise[2] : mais évidemment ce qui manquait à Isocrate, plus que tout le reste, c'était le

[1] Isocrate cherchait à étendre son influence jusqu'à l'île de Cypre, où l'État grec de Salamine avait beaucoup grandi à cette époque. Son *Évagoras* est un éloge de cet excellent souverain, adressé à son fils et successeur Nicoclès; l'écrit *Nicoclès* est une exhortation aux Salaminiens d'obéir au nouveau souverain, et celui *à Nicoclès* une leçon adressée au jeune monarque sur les devoirs et les vertus d'un souverain.

[2] « J'ai accoutumé, dit-il dans la lettre à Archidamos (IX) § 13, d'écrire mes discours avec franchise. » Cette lettre est bien certainement authentique, quoiqu'il soit bien évident que la suivante (X) à Denys est l'œuvre d'un rhéteur postérieur de l'école asiatique.

coup d'œil politique qui seul eût pu donner du poids et de l'influence à ses exhortations. Il trahit toujours les sentiments les plus bienveillants : il conseille partout la concorde et la paix, il vit dans l'espérance que chaque État renoncera à ses prétentions démesurées, affranchira ses alliés soumis, se mettra sur le même rang qu'eux, et que cet état de dissolution produira de grandes entreprises contre les barbares ! Nulle part, chez Isocrate, on ne voit une notion claire, fondée et exacte des mesures qui pourraient conduire la Grèce vers cet âge d'or d'union et d'harmonie : on n'apprend jamais quels sont, pour arriver à ce beau résultat, les droits politiques à respecter, quelles sont les prétentions qu'il faut repousser d'une façon péremptoire. Dans le discours sur la *Paix*, qui date de l'époque de la guerre des alliés d'Athènes, il conseille aux Athéniens, dans la première partie, de donner l'indépendance aux États insulaires rebelles, dans la seconde, de renoncer à la souveraineté de la mer : propositions bien sages et bien morales qui n'auraient eu que ce seul inconvénient de détruire à jamais la grandeur d'Athènes et, avec elle, l'impulsion de l'activité virile la plus noble[1]. Dans l'*Aréopagitique*, il déclare qu'il ne voit de salut pour Athènes que dans le rétablissement de la démocratie, telle que Solon l'avait fondée et Clisthène renouvelée ;

[1] La manière dont Isocrate ravale et rabaisse aux yeux des Athéniens leur ancienne splendeur du temps de l'hégémonie et cette grandeur qui remplit toute l'âme de Thucydide rappelle beaucoup le proverbe de la fable : « Les raisins sont trop verts. »

comme s'il était possible de rétablir tout bonnement une constitution à ce point transformée dans le cours des siècles, et avec elle la simplicité des mœurs d'autrefois. Dans le *Panégyrique*, il demande à tous les Hellènes de renoncer à leurs inimitiés et de diriger contre les barbares leurs désirs de conquête ; il engage les deux États principaux, Sparte et Athènes, à faire un accord pour partager entre eux l'hégémonie : cette idée n'était pas absurde alors, ni absolument inexécutable; mais il fallait la soutenir autrement que ne fit Isocrate, qui, supposant une forte résistance de la part des Lacédémoniens, leur prouve, par les légendes et l'histoire ancienne, qu'Athènes avait mieux qu'eux mérité l'hégémonie[1]. Seule, la peinture de l'état anarchique de l'Hellade, et de la facilité avec laquelle la Grèce unie pourrait faire des conquêtes en Asie, est vraie et réellement sentie. Dans le *Philippe* enfin, qu'Isocrate adressait au roi de Macédoine, au moment où celui-ci venait d'attirer Athènes dans un mauvais piége par la paix négociée avec Eschine, il engage le roi macédonien à se faire le médiateur entre les États grecs en discorde — le loup médiateur dans les querelles des brebis ! — et de marcher ensuite en bonne harmonie avec eux contre les Perses, chose que

[1] Ce qu'Isocrate dit dans ce discours, écrit dans l'ol. 100e, 1 (380), § 18 : τὴν μὲν οὖν ἡμετέραν πόλιν ῥᾴδιον ἐπὶ ταῦτα προαγαγεῖν, n'est nullement d'accord avec le résultat des négociations que raconte Xénophon (*Hellenica*, VI, 5, 34, VIII, 1, 8) ol. 102e, 4 (369), où Athènes rejette la seule manière de partager l'hégémonie que Lacédémone avait proposée, le partage en hégémonie de terre et hégémonie de mer.

Philippe avait réellement l'intention d'exécuter, mais de la seule manière dont il pût le faire, c'est-à-dire avec le titre de commandant, et en réalité comme souverain des républiques grecques.

Quel dut être le sentiment d'Isocrate lorsqu'il reçut la nouvelle de la défaite d'Athènes et de la liberté grecque à Chéronée ! Ses honnêtes espérances doivent avoir été tellement anéanties par ce seul coup, que cette déception pourrait bien avoir contribué tout autant que la douleur de voir périr la liberté, à sa résolution de se donner la mort.

On voit d'ailleurs, par la manière dont il en parle lui-même, que les sujets qu'il traite dans ses discours lui tiennent bien peu à cœur et n'ont pour lui qu'une importance secondaire. Dans l'écrit à Philippe, il rappelle qu'il a déjà traité le même thème, l'exhortation aux Hellènes de se réunir contre les barbares, dans le *Panégyrique* il pèse la difficulté de traiter le même sujet en deux discours, « notamment, lorsque le premier de ces discours est écrit de manière à exciter plus encore l'admiration tacite et l'imitation des envieux, que celles des approbateurs exagérés[1]. » Dans le *Panathénaïque* ou éloge d'Athènes, qu'Isocrate écrivit à un âge très-avancé, il dit qu'il a renoncé à tous les anciens genres d'éloquence pour ne plus s'appliquer qu'à celle qui concerne le salut de la ville et des autres Grecs ; il a donc écrit des discours « pleins d'idées, non ornés d'éternelles antithèses,

[1] Isocrate, *Philippe*, § 11. Il se promet déjà des choses analogues dans le *Panégyrique* lui-même, § 4.

paradoxes et autres figures, qui brillent dans les écoles des rhéteurs et forcent les auditeurs à exprimer leur approbation par des gestes et du bruit ; » maintenant, arrivé à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans, il ne croit pas que cette manière lui convienne encore; il parlera donc comme tous croient pouvoir parler, quoique personne ne le puisse, à moins d'avoir consacré à la rhétorique beaucoup de soins et d'efforts [1]. On le voit : tandis qu'il feint d'embrasser de son regard toute l'Hellade et l'Asie, et d'avoir l'âme remplie de sollicitude pour la patrie, il n'a en vue, au fond, que les applaudissements dans les écoles de rhéteurs et le triomphe de son art sur celui de tous ses rivaux. Aussi, à vrai dire, ces grands discours panégyriques n'appartiennent pas moins à la catégorie de la rhétorique d'école que les éloges d'*Hélène* et de *Busiris* qu'Isocrate écrivit expressément pour se conformer au modèle des sophistes, si portés à prendre pour sujets de leurs discours d'éloge ou de blâme des personnages légendaires. Dans l'*Encomion d'Hélène*, il désapprouve un autre rhéteur de s'être proposé d'écrire un éloge et de n'avoir composé qu'une apologie de l'héroïne tant calomniée. Dans le *Busiris*, il montre au sophiste Polycrate comment il aurait dû s'y prendre pour faire un éloge de ce tyran barbare, et le reprend en même temps au sujet de son accusation de Socrate. Tout ce que l'ancien élève de Socrate trouve à redire à cette attaque sophistique contre le noble ami de sa jeunesse,

[1] Isocrate, *Panathen*, § 2.

c'est que Polycrate appelle Alcibiade élève de Socrate, quand personne ne s'est douté de cette éducation. En effet, cette circonstance aurait été, dans l'opinion de l'orateur, de nature à faire honneur à Socrate bien plus qu'à le rabaisser, puisque Alcibiade se distingua tant par la suite[1]. Sans relever ici cette opinion d'Isocrate, qui nous semble être bien superficielle, n'est-il pas évident, qu'à moins d'entendre par *éducation* des exercices d'école, il ne peut avoir raison, quant au fait, contre le témoignage unanime de Platon et de Xénophon? On peut voir par là combien le professeur de rhétorique était devenu étranger au cercle des Socratiques. D'ailleurs, bien qu'Isocrate lui-même donne partout ses études oratoires pour de la philosophie[2], il s'était étrangement aliéné des tendances de la véritable philosophie de son siècle. Comment s'expliquer autrement qu'il confondit, avec Protagoras et Gorgias, dans la même catégorie des *philosophes disputeurs*, les Éléens Zénon et Mélissos, dont tous les efforts tendaient sincèrement à trouver la vérité[3]?

S'il ne nous est guère possible, après ce que nous ve-

[1] Isocrate, *Busiris*, § 5.

[2] Par ex. dans le discours à *Démonicos*, § 1; *Nicoclès*. § 1; *de la Paix*, § 5; *Busiris*, § 7; *Contre les Sophistes*, § 14; *Panathénaïque*, § 263, il oppose les περὶ τὰς δίκας καλινδούμενοι aux περὶ τὴν φιλοσοφίαν διατρίψαντες. V. Περὶ ἀντιδόσεως, § 30.

[3] *Encomion d'Hélène*, § 2-6. Ἡ περὶ τὰς ἔριδας φιλοσοφία. Il confond de même dans le περὶ ἀντιδόσεως § 268, les spéculations des Éléens et des Pythagoriciens sur la nature avec les sophismes de Gorgias.

nons de dire, de considérer Isocrate comme grand homme d'État ou philosophe, il faut cependant reconnaître en lui un grand artiste de parole qui fit époque dans son art. Isocrate joignait, en effet, au plus grand soin dans l'usage technique des mots, un véritable génie pour l'art de la parole humaine. On n'hésite guère, en lisant ses périodes, à croire ce qu'il nous dit de l'enthousiasme qu'il provoquait chez le public athénien, si accessible à ces sortes de beautés; et on ne s'étonne plus de voir amis et ennemis s'efforcer avec la même ardeur de s'approprier ce charme. Quand on récite à haute voix les panégyriques d'Isocrate, on se sent, malgré toute la pauvreté du fonds, saisi d'une puissance qui agit sur l'oreille et l'esprit plus que toute autre œuvre de l'éloquence. On se sent entraîné par l'ample fleuve de la parole la plus harmonieuse, bien éloignée de l'âpre construction de Thucydide, et du ton grêle et sobre de Lysias. Le mérite d'Isocrate à cet égard dépasse les limites de son école : sans la métamorphose qu'il opéra dans le style de l'éloquence attique, ni Démosthène, ni Cicéron, n'eussent été possibles et par eux l'école d'Isocrate conserve de l'influence jusque sur l'éloquence de nos jours.

Le point de départ d'Isocrate fut la forme la plus cultivée jusqu'ici, l'opposition de membres de phrases correspondants [1]. Lui-même consacre, dans ses premiers travaux, autant de soin et de science que le

[1] Ἀντικειμένη λέξις.

sophiste le plus prononcé, à la symétrie architecturale du discours[1] : mais dans la grande époque de son art, il sut fondre et mettre en mouvement ces masses figées jusque-là, en réunissant par groupes et séries cohérentes les antithèses, qui, chez ses prédécesseurs, se perdaient isolément de tous côtés.

Isocrate a toujours une idée principale qui relativement est grande, féconde, et parle au sentiment autant qu'à l'intelligence, ce qui explique son goût pour la politique générale, car elle lui fournissait de ces idées. Dans cette idée principale, il saisit plusieurs points opposés, comme le temps ancien et le moderne, les forces des Hellènes et des barbares, et tout en développant la pensée principale par une succession lucide de conséquences et de conclusions, il effleure, à chaque degré de ce développement de la pensée générale, ces contrastes qui à leur tour ont presque toujours des subdivisions. Il déploie de la sorte une grande richesse de variations où le ton fondamental revient toujours, et où règne, malgré une si merveilleuse variété, une grande lucidité et une clarté qui permet d'embrasser aisément tout l'ensemble. Isocrate a soin, en même temps, que les membres des phrases, qui se correspondent par la pensée, correspondent aussi dans leur forme extérieure, de manière à frapper

[1] La régularité la plus roide règne dans le discours à *Démonicos*, exhortation à un jeune homme qui se consacre à l'étude, plein d'une onction phraséologique et composé presque en entier d'isocoles, d'homéoteleutes, etc. Les fausses antithèses n'y manquent pas non plus; par ex. § 9 : τῶν παρόντων — τῶν ὑπαρχόντων.

l'oreille, à la façon des anciens rhéteurs sophistes. Cependant il ne cherche pas à le faire avec la même minutie et jusque dans le son des différents vocables; il y arrive plutôt par le nombre qui résulte de la phrase entière. Souvent enfin il interrompt, d'une manière très-simple et naturelle, les membres de phrases qui se correspondent exactement, par des morceaux plus libres et moins réguliers. Il sait enfin, lorsqu'il a des séries étendues de membres antithétiques, donner à certains moments, surtout dans le troisième membre et vers la fin[1], plus d'étendue aux phrases, ce qui enfle et précipite, pour ainsi dire, le courant de la parole et prête à cette construction antithétique un mouvement tout nouveau de vie et de vigueur.

Les anciens reconnaissent dans Isocrate celui qui introduisit, pour conserver l'expression ancienne, le *cercle du discours*[2], quoiqu'on attribuât déjà au sophiste Thrasymaque, contemporain d'Antiphon, l'art de *tresser* et d'*arrondir* les pensées[3]. C'était ce même Thrasy-

[1] « Dans les périodes composées, le dernier membre doit être plus long. » Démétrius, *de Elocut.*, § 18.

[2] Κύκλος, *orbis orationis.*

[3] Ἡ συστρέφουσα τὰ διανοήματα καὶ στρογγύλως ἐκφέρουσα λέξις. Voy. Théophraste dans Denys, *de Lysia jud.*, p. 464 (qui cherche à attribuer également à Lysias l'invention de cet art). Ce que les anciens appelaient le στρογγύλον, on le voit clairement par l'exemple qu'Hermogène (dans Walz, *Rhetores*, III, p. 704) cite de Démosthène : ὥςπερ γάρ, εἴ τις ἐκείνων ἑάλω, σὺ τάδε οὐκ ἂν ἔγραψας· οὕτως, ἂν σὺ νῦν ἁλῷς, ἄλλος οὐ γράψει. Cette phrase est comme un cercle qui retourne sur lui-même.

maque qui s'étudiait particulièrement tantôt à mettre en colère ses auditeurs, les juges par exemple, tantôt à les apaiser ; en général, par conséquent, à exciter et à calmer à son gré les émotions. On avait de lui tout un écrit, les *discours de pitié*, ἔλεοι, et on comprend parfaitement qu'avec cette tendance de son art, il devait tenir à donner aussi aux phrases un mouvement plus léger et plus vigoureux. Ce fut toutefois Isocrate principalement qui, par le choix de sujets qui remplissent le cœur de l'orateur comme d'un souffle puissant, donne au discours cet élan dont le *cercle* est le produit naturel. On entend par là une forme et une disposition des périodes où les membres se joignent les uns aux autres comme les parties nécessaires d'un tout ; et où l'oreille des auditeurs sollicite et pressent la conclusion, à l'endroit même où elle va avoir lieu en réalité, et avant qu'elle ait lieu[1]. Cet effet est produit par la réunion de plusieurs membres de phrases en groupes, et par la proportion de ces groupes : et c'est moins une chose qui peut se laisser mesurer et compter, qu'elle ne se sent à la déclamation, une sorte d'harmonie qu'un rien de plus ou de moins détruirait aussitôt. Cela ne s'applique pas seulement aux phrases incidentes proprement dites, qui résultent de la subordination logique d'une pensée à l'autre[2]; on retrouve les mêmes effets dans les groupes

[1] Cf. les excellentes remarques de Cicéron (*Orator.*, 53, 177, 178).

[2] Telles que phrases temporelles, causales, conditionnelles, concessives, avec leur proposition principale.

coordonnés du style antithétique[1], et les grandes périodes d'Isocrate appartiennent presque toutes à cette catégorie, toutes les fois qu'il s'agit de leur donner une cadence périodique.

Les anciens eux-mêmes comparent une période où règne le juste équilibre de toutes les parties, à une voûte[2] où toutes les pierres tendent avec une égale pression vers le centre. L'incidente antérieure et l'incidente postérieure sont comme deux masses qui se balancent : ce qui manque d'étendue matérielle à l'une, elle le remplace en énergie et en poids intrinsèque. Il est évident que les accents oratoires y sont d'une grande importance : car ils sont pour la rhétorique exactement ce que les accents grammaticaux sont pour la langue, les *arsis* pour le rhythme. Les accents doivent correspondre entre eux dans certaines proportions régulières : chacun doit complétement remplir sa place : un abaissement déplacé de la voix, une omission surtout du son plein vers la fin de la période, blessent, de la manière la plus sensible, une oreille délicate et juste. Cependant les anciens, tout comme les modernes, ont toujours abandonné ce point capital au sentiment et n'ont établi de règles fixes que pour des points secondaires auxquels Isocrate lui aussi, dans ses discours panégyriques, a consacré des soins incroyables. Il évite l'hiatus, cherche des consonnances harmonieuses, certains pieds rhythmiques, surtout au commencement et à la fin des

[1] Ἀντικειμένη λέξις.

[2] Περιφερῆς στέγη. Démétrius, *de Elocut.*, § 13.

phrases, avec un soin qui n'est plus du tout en rapport avec l'effet produit sur l'auditeur. En cela ce genre de prose a une grande ressemblance avec la poésie tragique qui évite aussi l'hiatus plus que ne le fait tout autre genre de poésie[1]. Elle a d'ailleurs une grande affinité générale avec la tragédie, puisqu'elle est destinée à être recitée devant de grandes réunions d'auditeurs et qu'elle n'a pas de but pratique : aussi les anciens appellent-ils le style formé par Isocrate le style poli ou théâtral[2].

Isocrate avait un sentiment très-juste de la nécessité, pour le développement de ce style, d'avoir un genre déterminé de sujets. Il a lui-même l'habitude de réunir et de confondre, d'une manière étrange pour notre sentiment, la forme et le fond de sa rhétorique. Il se compte quelque part parmi ceux qui écrivent des discours, non sur des procès particuliers, mais sur des affaires helléniques et politiques, ou bien des panégy-

[1] Les anciens expriment souvent l'opinion certainement bien fondée que la rencontre de voyelles dans les mots ou aux confins des mots, donnent au langage quelque chose de mélodieux (μέλος, dit Démétrius) et de doux (*molle quiddam*, Cicéron) qui revenait aussi à la poésie épique et à l'ancienne prose ionienne. Par la contraction et l'élision de voyelles la langue devient plus simple et plus brève, et acquiert, si elle réussit à écarter toutes les rencontres de voyelles aux confins des mots, une certaine politesse et des contours arrêtés tels que les exigaient la poésie dramatique et, plus tard, l'éloquence panégyrique. Dans l'*Aréopagitique* d'Isocrate, il n'y avait pas un seul hiatus, d'après Denys. Il faudrait cependant, pour trouver ce résultat, y appliquer encore plus de contractions de mots (*crases*) qu'on n'en a admis jusqu'à présent dans le texte.

[2] Τὸ γλαφυρὸν καὶ θεατρικὸν εἶδος, d'après l'expression de Denys.

riques, dont tous sont obligés de reconnaître qu'ils se rapprochent plus du langage musical et régulier de la poésie, que du discours qu'on entend en justice[1]. L'ample courant de la parole d'Isocrate exige absolument certaines pensées capitales et dominantes qui puissent être démontrées dans toutes leurs parties, et prouvées avec une énergie toujours croissante de conviction. Ces pensées doivent tendre naturellement à un accord mutuel et se réunir en grands groupes d'une certaine ressemblance et faciles à embrasser du regard. Aussi avec l'avénement de la rhétorique d'Isocrate, le style des Attiques perd de plus en plus cette finesse et cette netteté qui le distinguaient quand on s'appliquait à déterminer aussi exactement que possible chaque idée en elle-même et dans sa construction et combinaison avec d'autres idées, en sacrifiant volontiers, pour arriver à ce but, l'accord des expressions, des formes grammaticales et des combinaisons de phrases : c'en était fini de cette inégalité pleine de portée, de cette *inconcinnité* remplie d'idées qui distinguent le langage de Sophocle et de Thucydide. Le fleuve de la parole d'Isocrate et ses périodes si étendues perdraient, par l'*inconcinnité*, cette facilité de compréhension sans laquelle il serait impossible que chez lui l'auditeur vît d'avance ce qui va venir, et se sentît satisfait en voyant son attente remplie, tandis que, chez Thucydide, il est à peine capable de bien saisir la phrase, lorsqu'elle est complétement achevée. Aussi ne

[1] V. Isocrate, Περὶ ἀντιδόσεως, § 46.

trouve-t-on, chez Isocrate, aucune de ces distinctions minutieuses qui, chez l'historien, varient l'expression grammaticale; il s'efforce au contraire visiblement de continuer aussi longtemps que possible la même construction avec les mêmes cas, modes et temps. D'un autre côté, s'il est vrai que le langage d'Isocrate est toujours comme enflé d'une certaine chaleur de sentiment, il est cependant complétement libre encore de l'influence de ces passions émouvantes qui, unies à l'astuce et au raffinement, vices dont l'honnête Isocrate est au demeurant complétement libre encore, produisent ce qu'on est convenu d'appeler les figures de la pensée[1]. On rencontre bien dans ses discours des questions animées, des exclamations, des gradations, mais aucun de ces changements violents et irréguliers dans l'expression qui sont le résultat de ces passions et de ce raffinement. D'ailleurs la construction périodique et rhythmique d'Isocrate, qui n'admet que rarement une relation de membres de phrases qui puisse surprendre par son inégalité[2], exige un certain calme de

[1] Σχήματα τῆς διανοίας. Voy. ch. XXXIII.

[2] Comme dans la belle période antithétique, au commencement du *Panathénaïque*, dont la première partie avec μέν est très-savamment équilibrée par l'opposition de l'affirmation et de la négation, et le développement de celle-ci avec des phrases concessives intercalées, tandis que la seconde partie tombe presque à plat. En se faisant le plan suivant de la période

A — B
I — II
a, α. b, β. g, γ. — a. b.

B se compose simplement des mots : νῦν δ'οὐδ' ὁπωςοῦν τοὺς τοιούτους. Il se pourrait bien qu'Isocrate y eût déjà imité Démosthène.

l'âme, ou du moins une certaine unité d'émotion. Les sentiments contradictoires qui se croisent, qui naissent soudain et violemment dans le fond de l'âme, briseraient nécessairement les entraves de cette architecture de périodes régulières, et réuniraient les membres déchirés pour en former des organes nouveaux, aux proportions plus hardies. Aussi les anciens sont-ils d'accord pour déclarer qu'Isocrate manque encore complétement de cette véhémence de l'éloquence qui fait passer la passion du cœur de l'orateur dans celui des auditeurs, et qu'on appelait δεινότης. Ce n'est pas tant que l'emploi exagéré de la lime dans le détail entrave cette puissance de la parole, comme Plutarque le dit d'Isocrate[1]; mais toute la politesse et l'égalité qui font le propre de ce discours ne peuvent guère exister qu'avec un mouvement de la pensée parfaitement calme, et qu'aucune perturbation ne fait dévier de sa voie.

Isocrate le sentit bien. Dans la conviction parfaitement fondée que le style formé et introduit par lui était presque exclusivement destiné à l'éloquence panégyrique, il ne l'employa que fort modérément dans ses plaidoiries, dans lesquelles il se rapproche beaucoup plus de Lysias. Il n'était pas d'ailleurs logographe au même degré que celui-ci. Les écrivains de plaidoieries

[1] « Comment n'aurait-il pas eu peur du choc de la phalange, lui qui avait peur de laisser choquer deux voyelles ou de donner une syllabe de moins à l'isocolon. » Plutarque (*de Gloria Athen.*, c. VIII). Démétrius, *de Elocut.*, § 247, observe très-judicieusement que les antithèses et les paromées ne s'accordent guère avec la δεινότης.

lui font l'effet, quand il songe à ses propres études, de fabricants de poupées, comparés à Phidias[1]. Relativement il n'écrivit que fort peu de discours pour des particuliers et en vue de buts pratiques déterminés. Le recueil que nous possédons, et qui comprend la plus grande partie des discours que l'antiquité considérait comme des ouvrages authentiques d'Isocrate[2], contient quinze discours parénétiques, panégyriques et d'exercice, tous destinés à la lecture, nullement pour des assemblées populaires ou des tribunaux, plus six plaidoieries dont il n'y a pas lieu de douter qu'elles ont été écrites pour être réellement prononcées en justice par les parties des procès[3]. Isocrate exposa aussi plus tard dans une *techné* les principes qu'il professait dans son

[1] Περὶ ἀντιδόσεως, § 2.

[2] Cécilios reconnaissait pour authentiques vingt-huit discours; nous en avons vingt et un.

[3] Le discours de l'*Échange* Περὶ ἀντιδόσεως n'en est pas. Ce n'est pas un plaidoyer; il fut écrit lorsqu'Isocrate avait déjà été obligé par ses adversaires et leur motion de l'échange de la fortune de se charger pour l'État d'une fourniture coûteuse, la triérarchie. Pour réfuter les fausses idées qui avaient été répandues à cette occasion sur son métier et sa position de fortune, il écrivit ce discours « comme un tableau de toute sa vie et du plan qu'il y avait suivi. » § 7. (Cf. les pages de M. Havet sur l'*antidosis* et toute la belle et fine introduction sur Isocrate qui précède la traduction de ce discours par M. Cartelier (Paris, 1862). On verra, par cet exemple, combien la critique française commence à se rapprocher de la critique allemande, en essayant de concilier le respect pour le caractère et les intentions d'un auteur avec la sévérité pour ses doctrines littéraires, et en osant se mettre en opposition avec les jugements de l'antiquité elle-même. K. H.)

enseignement, et qu'il avait de plus en plus développés par l'exercice pratique. Cette *techné* eut une grande autorité auprès des rhéteurs de l'antiquité, et on la cite très-fréquemment[1].

J'ai conduit l'histoire de la prose attique, par une suite d'hommes d'État, d'orateurs et de rhéteurs, depuis Périclès jusqu'à Isocrate. Si nous ne sommes pas arrivés encore au sommet, nous sommes cependant parvenus dès à présent à une admirable hauteur. Revenons en arrière de quelques années pour reconnaître dans Socrate, le sage attique, un nouveau point de départ pour la civilisation non-seulement d'Athènes, mais du genre humain, et pour étudier une série remarquable de grandes productions qui s'y rattachent.

[1] La citation la plus importante de cette *techné* se trouve chez le scholiaste d'Hermogène. V. Spengel, Συναγωγὴ τεχνῶν, p. 161.

FIN DE L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE GRECQUE
D'OTFRIED MÜLLER.

NOTES COMPLÉMENTAIRES

DU TRADUCTEUR

A

SUR LA QUESTION HOMÉRIQUE

EXCURSUS AUX CHAPITRES V ET VI.

La question homérique a été le point de départ du mouvement philologique de ce siècle : elle en est restée la question capitale. Otfried Müller, la trouvant sur son chemin, l'a abordée résolûment, et on a vu la thèse qu'il soutient à l'égard de la naissance et de la conservation des chants d'Homère. Cette thèse pourra paraître étrange à beaucoup de personnes, comme elle nous a frappé nous-même par ce qu'elle semble renfermer de contradictoire : elle n'en a pas moins rencontré l'approbation des principales autorités du temps, et l'on peut dire qu'elle a rallié aujourd'hui à peu près tous les partisans de la personnalité d'Homère et de l'unité de l'*Iliade*. Nous n'essayerons pas de la combattre ; nous nous bornerons à mettre sous les yeux du lecteur français les diverses solutions qu'on a présentées en Allemagne et en Angleterre[1] de cette question si ardue,

[1] Nous faisons ici œuvre de traducteur, d'interprète, on ne saurait

solutions qui toutes ont trouvé un certain nombre d'adhérents et de défenseurs. Il n'est peut-être pas inutile de montrer par cet exemple la puissance de la réaction de l'esprit historique contemporain contre ce que j'appellerai l'esprit philosophique du siècle dernier[1]. Il est bon certainement de pouvoir comparer les systèmes qui se sont trouvés en présence, quand même

assez le répéter. Nous n'avons point la prétention de résoudre les questions dont nous parlons, ni même de les exposer complétement : notre tâche est limitée, elle consiste à faire connaître au public français ce qui a été fait à l'étranger. On trouvera donc naturel, et même commandé, le silence que nous gardons sur les théories si remarquables présentées en France par Dugas-Montbel et Fauriel d'un côté, par M. Guigniaut et M. Egger de l'autre. Nous avons à peine besoin de dire au lecteur qu'il trouvera le travail du premier de ces auteurs en tête de sa traduction d'Homère, celui de Fauriel dans le *Journal de l'Instruction publique*, 1835 et 1836, celui de M. Guigniaut au commencement du *Dictionnaire homérique* de M. Theil, celui de M. Egger enfin dans le premier volume des *Mémoires de littérature ancienne*, publiés récemment par le savant professeur.

[1] Voici, à cet égard, quelques observations excellentes de Göthe, inspirées précisément par les vicissitudes de la controverse homérique : « Il y a parmi les hommes, dit le grand poëte (*Homer noch einmal* dans les *Sämmtl. Werke*, vol. XXXIII, p. 49), sous mille formes, une seule dispute qui se reproduit constamment parce qu'elle a sa source dans deux manières de voir et de sentir, opposées et inconciliables. Si l'une des deux tendances prend le dessus, s'empare de la foule et triomphe au point de refouler l'autre et de la forcer à se cacher momentanément, on appelle cette prépondérance l'esprit du temps.. ...

« On peut observer que, dans les siècles passés, une telle manière de voir se maintenait très-longtemps avec toutes ses conséquences pratiques et agissait d'une façon déterminante sur des peuples entiers et sur les mœurs de ces peuples. Depuis quelque temps on remarque une plus grande mobilité dans ce phénomène : peu à peu semble même se préparer la possibilité d'une coexistence et d'un équilibre des deux courants opposés, ce que nous considérerions comme la chose la plus désirable.

« C'est ainsi que dans notre appréciation des écrivains anciens, à peine sommes-nous arrivés au plus haut degré de perfection dans l'art de séparer, d'élaguer et d'analyser, qu'aussitôt une nouvelle génération entre en lice qui, se faisant un agréable devoir d'unir et de concilier, nous force doucement, après avoir considéré pendant un temps, peut-être avec

on ne devrait s'arrêter à aucun d'eux et en tirer la conclusion qu'une certitude absolue est impossible en pareille matière, et que

adhuc sub judice lis est.

Résumons donc aussi succinctement que possible l'histoire de cette célèbre controverse, sans donner un index bibliographique de tous les ouvrages que, depuis Vico, on a publiés sur la question : car ce travail a été fait très-complétement par des hommes plus autorisés que nous [1]. Nous ne prétendons pas davantage refaire, après M. Léo Joubert et M. Galusky, l'histoire détaillée de la théorie wolfienne dans la première moitié de ce siècle : les articles si remarquables de ces deux éminents critiques sont complets [2]. Il nous suffit d'exposer les principales théories, afin de mieux indiquer l'état actuel de la question,

quelque effort sur nous-même, Homère comme un phénomène composé, une réunion de plusieurs éléments, à y voir au contraire une sublime unité, et dans les poëmes transmis sous son nom, des créations divines, jaillies d'une grande âme de poëte. Cela est encore un effet de l'esprit du temps : cela n'est ni convenu, ni transmis, cela se produit *proprio motu*, par l'esprit qui se manifeste sous mille formes en mille endroits à la fois. »

[1] On trouvera des nomenclatures, complètes et exactes, avec des analyses des diverses opinions chez Bode (*Geschichte der hellenischen Dichtkunst*, Leipzig, 1838, I, p. 324 et suiv.), Ulrici (*Geschichte der hellenischen Dichtkunst*, Berlin, 1835, I, p. 215 et suiv.), Baumgarten-Crusius (Introduction à la deuxième édition de la *Homerische Vorschule* de W. Müller, 1846), Minkwitz (*Vorschule zu Homer*, Stuttgart, 1863); chez Thirlwall (*History of Greece*, vol. I, Appendix 1); chez M. Egger enfin (*Mémoires de littérature ancienne*, Durand, 1862, p. 68 à 126). Le travail de M. Friedländer (*Die homerische Kritik von Wolf bis Grote* Berlin 1853) ne tient nullement la promesse du titre et se borne à discuter les idées de M. Grote.

[2] L'article *Homère*, dans la *Biographie* de Didot, dû à la plume si distinguée et si compétente de M. Léo Joubert, et le travail non moins remarquable de M. Galusky sur F. A. Wolf (*Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1848). L'article assez étendu sur la matière que contient la *Biographie* de Michaud paraît écrit avec plus de passion que de critique,

et de montrer jusqu'à quel point la manière de voir d'Otf. Müller est encore admise aujourd'hui. Pour arriver à ce but, nous réduirons la question à ses éléments capitaux : Y eut-il un seul Homère, et à quoi s'est bornée son activité ? L'*Iliade* et l'*Odyssée* sont-elles l'œuvre du même poëte? Comment se conservèrent-elles? Quand vécut Homère? ou plutôt, pour ne rien préjuger, quand les deux poëmes naquirent-ils? Enfin, quelle en est la patrie?

C'est vers la fin du siècle dernier que l'ouvrage de Wood[1] rappela l'attention sur les chants d'Homère. Il avait vu le théâtre de l'*Iliade* et y avait retrouvé l'éternelle jeunesse du poëme. Apportant un sentiment très-vif de la poésie primitive et populaire, il secoua puissamment les esprits nourris des traditions de l'école et pour lesquels l'œuvre d'Homère était devenue un monument sans vie, sorte d'*académie* qu'on étudiait comme le *modèle du genre*, à peu près comme on lisait l'*Énéide* et la *Jérusalem délivrée*. Les idées de la *Poétique* étaient encore si enracinées dans les intelligences du dix-huitième siècle, que Wood lui-même, tout en reconnaissant dans Homère un poëte spontané et national, crut cependant à son individualité, de même qu'il admettait un plan préconçu. Chose étrange! nous rencontrons déjà chez Wood l'idée d'Otfried Müller, qui admet la mémoire prodigieuse d'un homme composant ces deux poëmes sans le secours de l'écriture, et la mémoire plus étonnante encore des générations qui se les seraient transmis complets à l'aide de cette seule faculté. Pour-

et l'auteur semble un peu étranger au mouvement des études philologiques du siècle. Un mot caractérise son point de vue et montre quelle est la distance qui le sépare de la philologie moderne dont le principe même est le contrôle de l'antiquité. « Comment, se demande l'auteur de cet article, comment se flatter d'avoir fait une découverte échappée aux critiques les plus célèbres de l'antiquité? »

[1] *An Essay on the original Genius and writings of Homer*, Londres, 1769-1775.

tant l'impulsion était donnée : la jeunesse de l'Allemagne d'alors, cette jeunesse qui ne jurait que par l'inspiration, et qui fit une si rude guerre à la poésie de convention, s'empara avidement du livre anglais, et les Herder, les Voss, les Stolberg s'en firent une arme contre ce qu'on appelait alors le goût français[1]. Bientôt après, la découverte et la publication des *Scholies vénitiennes* par Villoison[2] ébranlèrent davantage encore l'idée conventionnelle qu'on s'était faite des poëmes d'Homère comme d'œuvres savamment écrites par un poëte de cabinet, en révélant l'état incertain du texte à l'époque d'Aristarque, et les hardiesses de ce critique dans sa révision des chants[3]. Cette publication interrompit brusquement l'édition que F. A. Wolf préparait de l'*Iliade*. Ce fut pour lui une confirmation de mille doutes qu'il avait à peine osé s'avouer ; ce fut toute une révélation d'où jaillirent les *Prolégomènes*.

Réunissant l'investigation réfléchie, la critique froide et sévère d'un Aristarque à l'intuition poétique d'un Wood, mais portant la première qualité jusqu'à une sorte de rigueur mathématique, la seconde jusqu'à la divination, il prononça ce mot hardi : « Il n'y a pas d'Homère. » Cette conclusion a été contestée par la critique; on peut dire qu'aujourd'hui elle est universellement rejetée dans la forme absolue que lui donna son auteur; l'esprit cependant des recherches de Wolf a survécu à sa solution, et toute la partie négative de son argumentation reste intacte. La voici dans ses traits principaux.

Homère ne mentionne jamais l'écriture, les matières premières, indispensables à cet art, faisaient encore défaut, et les anciens eux-mêmes nous disent que les lois de Zaleucos furent les premiers monuments écrits; d'autres affirment que les poëmes homériques se conservèrent par la transmission orale.

[1] V. surtout Herder, (*Homer, ein Günstling der Zeit*, et *Homer und das Epos*, dans ses *Œuvres complètes*, X, p. 240 à 310).

[2] V. *Anecdota gr.*, tome II.

[3] V. Lehrs, *de Aristarchi studiis homericis*, 1833.

L'écriture donc, ou n'existait pas au temps de la composition de ces poëmes, ou se trouvait encore à l'état d'enfance et n'était certainement pas d'un usage courant. Elle pouvait servir aux inscriptions lapidaires, tout au plus à la consignation des traités et des codes; pour la poésie c'est comme si elle n'existait pas. Chaque vers des poëmes nous dit qu'ils sont composés pour être écoutés, non pour être lus; et qui peut admettre — Otfried Müller devait cependant le soutenir — qu'on ait écouté d'un bout à l'autre ces poëmes si étendus? Or si l'on ne devait les entendre en entier, quel motif le poëte avait-il pour concevoir et exécuter de si vastes plans, quand même l'idée d'un plan d'ensemble n'eût pas été chose inconnue à ce temps primitif[1]? Mais, il y a plus : ce plan, cette unité n'existent réellement pas. A regarder de près, on voit qu'il y a un grand nombre de sujets dans l'*Iliade* dont on pourrait supprimer plus d'un sans inconvénient. D'ailleurs on ne trouve guère trace, à cette époque, de poëtes individuels : tout chanteur appartient à une corporation, à une école, si l'on veut; et qui dit rhapsode dit poëte; car son rôle ne se bornait nullement à la déclamation et à la récitation : il était créateur original de poëmes isolés où, partout, cependant, respirait le souffle d'une seule et même civilisation nationale. Beaucoup de ces petits poëmes qui sont entrés dans la composition de l'*Iliade* furent encore chantés séparément longtemps après; la *Peste*, par exemple, et le *Duel de Ménélas et de Pâris*. La langue enfin, si les poëmes étaient sortis tels qu'ils sont de la bouche d'Homère, ne serait-elle pas bien plus altérée, bien plus différente du grec classique? Donc, et c'est cette conclusion qui n'a pas été jugée rigoureuse par la critique moderne, donc le nom Homère est un nom collectif, l'*Iliade* et l'*Odyssée* ne sont pas l'œuvre d'un homme, elles sont le produit d'une corporation

[1] De toutes les thèses de Wolf, celle où il prouve *quam sero Græci in poesi didicerint totum ponere*, est peut-être la moins contestée. (Voy. *Prolegomena in Hom.*, p. 125.)

de chanteurs dont Homère peut bien avoir été le chef et le plus grand talent, et dont les poëmes, séparés dans l'origine, finirent par être réunis et combinés de manière à présenter une apparence d'unité poétique.

Le retentissement de ce paradoxe hardi fut extrême. Deux camps se formèrent aussitôt. Les uns, tremblant pour tout le classicisme antique à la vue de cette nouveauté qui faisait une création inconsciente et spontanée de ce que l'on avait considéré jusque-là comme le produit modèle de l'art réfléchi, jetèrent les hauts cris[1]. Peu s'en fallut qu'ils ne proposassent de brûler l'hérétique. Les autres, séduits par ce qu'il y avait d'absolu et de radical dans cette thèse — le radicalisme était à la mode alors en politique comme en philosophie — en firent l'étendard de la science nouvelle. En France surtout on accueillit avidement l'idée de Wolf : Caillard, Lévesque, et, vingt ou trente ans plus tard, Dugas-Montbel et Benjamin Constant, — celui-ci, à la vérité, avec quelques restrictions, — s'en firent les champions ardents en face des violentes dénonciations de Sainte-Croix et de Dussault. Letronne et Boissonade, il est vrai, imitèrent la prudente réserve de Ruhnken que cette théorie dérangeait sans que son esprit supérieur pût se dérober à ce qu'il y a de puissant dans la vérité, fût-elle obscurcie par l'exagération[2]. Sans doute, la cause ne fut pas gagnée instan-

[1] Schöll, par exemple (*Histoire de la littérature grecque profane*, vol. I, p. 124, 125), avoue que « quelquefois la force des motifs sur lesquels Wolf a étayé son système a failli l'entraîner. S'il a résisté à la séduction, c'est qu'indépendamment du raisonnement lumineux des adversaires il est vivement effrayé de ce pyrrhonisme qui veut aujourd'hui se glisser dans les sciences et ébranler les traditions littéraires, comme il a détruit la foi religieuse et troublé le bonheur d'une époque dans laquelle la Providence nous a condamnés à vivre. » On trouve ces cris d'alarmes jusque chez des écrivains d'une génération bien plus récente et où l'on s'attendrait le moins à la trouver, par exemple chez M. Edgar Quinet (*De l'Histoire de la poésie. Œuvres*, vol. IX, p. 267).

[2] Telles furent, pour me servir des expressions de M. Léo Joubert, « l'étendue du savoir de Wolf, la rigueur et l'enchaînement de ses

tanément : des attaques plus violentes que solides, comme celles de M. Fortia d'Urban et de M. de Sales, furent dirigées contre toute la tendance nouvelle qui avait suivi l'impulsion de Wolf; mais grâce à Fauriel, à MM. Guigniaut, Viguier et Egger[1], elles finirent par être repoussées, et la haute science adopta en France comme en Allemagne, sinon toutes les conclusions de l'auteur des *Prolégomènes*, du moins l'esprit de son système avec cet heureux sentiment de la mesure qui corrige d'une façon si bienfaisante le penchant à la rigueur logique, inné à l'esprit français.

En Allemagne, cependant, on ne tarda pas à renchérir encore sur l'initiateur. Fréd. Schlegel épousa la cause de Wolf avec l'ardeur qu'il mettait à toutes ses convictions de néophyte. Avec l'élévation d'idées qui lui était habituelle, dédaignant les preuves matérielles, tenant peu de compte de la question de la langue et de l'écriture, il développa, avec une rare supériorité, les arguments intrinsèques qui militaient en faveur de la thèse du grand helléniste. Il faut le dire, cepen-

arguments » qui mettaient entre lui et ses prédécesseurs « l'immense intervalle qui sépare une hypothèse féconde d'un paradoxe stérile; » telle fut, dis-je, la force de son argumentation, que Ruhnken écrivit : « *Dum lego assentior; quum posui librum, assensio omnis illa dilabitur.* » Boissonade cita le vers de Chrémyle dans le *Plutos* : οὐ γὰρ πείσεις, οὐδ' ἢν πείσῃς.

[1] Quoique je n'aie pas à parler ici de l'érudition française, je voudrais rappeler l'attention sur les travaux de Fauriel dont on oublie beaucoup trop aujourd'hui l'initiative hardie et l'influence déterminante. Dans son Histoire de la Croisade contre les Albigeois (*Documents inédits sur l'histoire de France*) déjà, dans son travail sur l'*Origine de l'épopée chevaleresque* (voy. la *Revue des Deux Mondes*, XIII, p. 559), et dans son *Histoire de la poésie provençale*, il avait jeté de vives lumières sur la question, en étudiant la transmission et la conservation des chants du cycle carlovingien. Plus tard, dans son *Cours sur les poëmes homériques* (analysé par M. Egger, dans le *Journal de l'instruction publique*, 1835 à 1836, vol. V, n° 47, 52, 64, 70, 74, 81, 89, 92, 98. Vol. VI, 4, 8, 12), il a abordé de front la difficulté et prouvé jusqu'à l'évidence l'absence de plan et d'unité dans l'*Iliade*.

dant : si l'on peut, si l'on doit même partager sa manière de voir, quand il soutient que « les vérités de l'histoire de l'art (et partant de la poésie) ne se laissent pas décider comme un procès, ni les raisons s'en énumérer comme dans la géométrie, » que « tout repose sur d'innombrables détails, » et que « rien n'est sans importance, parce que rien n'est isolé, » il est plus difficile de suivre jusqu'au bout l'éminent critique lorsqu'il nous dit que « l'existence d'une *Iliade* et d'une *Odyssée* antérieure aux diasceuastes n'est qu'une croyance aveugle et une hypothèse hasardée. » On ne peut se dissimuler, d'ailleurs, que le désir de dire des choses neuves et spirituelles l'entraîne souvent trop loin, et qu'on pourrait légitimement désirer un peu plus de faits et d'arguments techniques[1].

Pendant que d'habiles vulgarisateurs[2] s'appliquaient à répandre sous une forme populaire la théorie de Wolf, son disciple le plus hardi, M. Lachmann, plus que personne familiarisé avec la poésie nationale du moyen âge, voulut faire servir à des conquêtes positives la méthode toute négative employée par le maître[3], et prouver d'une manière presque péremptoire ce que celui-là n'avait fait que deviner[4]. Il décomposa

[1] V. Fr. Schlegel, *Geschichte der epischen Dichtkunst der Griechen*, 1798 (reproduit dans le troisième volume des *Œuvres complètes*, Vienne, 1822). La partie la plus remarquable de cet *Essai* est peut-être la revue très-complète et très-savante des critiques anciens sur Homère.

[2] Nous songeons surtout à M. Franceson (*Sur la question : Si Homère a connu l'Écriture*, Berlin, 1818) et à M. W. Müller (*Vorschule zu Homer*, Leipzig, 1824 et 1836. C'est dans cette dernière édition que l'on trouvera l'excellente et impartiale revue de toutes les discussions homériques par Baumgarten-Crusius).

[3] La critique de Wolf n'avait été que négative en effet. Il avait déclaré *impossible* le rétablissement, tenté depuis par M. Köchly, d'une *Iliade* antéaristarchique. Tout ce qu'il avait osé indiquer de positif, c'est que les quatre cents premiers vers du poëme étaient un hymne à Apollon et que les douze cents vers de la Διομήδεος ἀριστείη formaient une petite épopée séparée.

[4] V. la dernière édition de ses *Betrachtungen über Homer's Ilias; mit Zusätzen von Moriz Haupt*, 1847. Parmi les continuateurs immé-

l'*Iliade*, rejeta hardiment comme apocryphes les sept derniers livres ainsi qu'une grande partie des dix premiers, et crut re-

diats de Wolf, il faut citer surtout Koes (*Commentatio de discrepantiis quibusdam in Odyssea occurrentibus*, 1806), Heinrichs (*Diatribe de diasceuastis homericis*, 1807), Thiersch (*Die Urgestalt der Odyssee*, 1841), et Weisse (*Ueber das Studium des Homer*, 1826).— M. Moser (*De Iliade homerica quæstiones*, 1830), et Kayser (*De diversa homericorum carminum origine*, 1835) sont peut-être les partisans les plus décidés de Wolf; car M. Grotefend (*Ueber Homeros*, 1833) et Näke (dans le programme des cours de l'université de Bonn, 1838) vont bien moins loin que Lachmann. Grotefend reconnaît trois grands poëmes dans l'*Iliade* (toujours à l'exclusion du *Catalogue* et de la *Dolonie*) à savoir : I à IX la *Colère d'Achille*, XI à XIX la *Réconciliation*, XX à XXIV la *Glorification d'Achille* (le premier seul de ces poëmes, serait l'œuvre d'Homère) ; Näke essaye seulement de reconstituer les trois poëmes distincts qui, selon lui, composaient les deux premiers chants de l'*Iliade*. M. Cauer, dans une excellente monographie (*Ueber die Urform einiger Rhapsodien der Ilias*, 1850), a fait un travail analogue sur les livres XI à XII, dans lesquels il croit retrouver six petits chants isolés, en prenant pour point de départ une indication de G. Hermann (*Opuscula*, V, 52 et suiv.). — Parmi les savants de la génération actuelle qui se sont ralliés à M. Lachmann, M. Lauer (*Geschichte der homerischen Poesie*, 1851, *passim*, et surtout p. 211 et suiv.) occupe une place très-distinguée. M. Köchly a même tenté de donner une édition d'une *Iliade* épurée (Leipzig, 1861), entreprise hasardée que l'auteur a rendue encore plus aventureuse en essayant de trouver dans Homère des systèmes de strophes. Toutefois M. Köchly est aujourd'hui, sans contredit, le représentant le plus distingué de l'école de Lachmann ; l'on peut même dire, qu'à bien des égards, il est supérieur au maître. Voici les titres de ses remarquables études : *Opuscula academica*, Leipzig, 1850 ; *De genuina catalogi homerici forma*, Zurich, 1853 ; *De Iliadi carminibus dissertationes* III-VII. Zürich, 1857-1859 ; *Hector's Lösung*, Zürich, 1859. Des études analogues du même auteur sur l'*Odyssée*, notamment sur les chants V à XIII, ont pour but de montrer les principaux poëmes originaux qui sont entrés dans la composition de l'*Odyssée* (*De Odysseæ carminibus dissertationes* III. Zurich, 1864). Citons enfin M. Jacob (*Ueber die Entstehung der Ilias und der Odyssee*, 1856), dont le livre volumineux n'aurait rien perdu à être un peu plus condensé et qui n'apporte guère de nouvelles preuves, et en Belgique M. E. Juste (*De l'origine des poëmes attribués à Homère*, 1849), et nous aurons nommé entre tant d'auteurs qui, en développant l'idée de Wolf, ont suivi de plus près M. Lachmann, ceux qui y ont mis le plus de talent et de science.

trouver dix-huit petits poëmes, pareils aux *aventures* de la poésie populaire germanique, soudés plus tard par les diasceuastes de Pisistrate. Homère, d'après lui, n'est qu'un nom pour toute la poésie épique de l'Asie Mineure, et ces poëmes héroïques qui, d'après les partisans d'un Homère unique[1], auraient précédé l'*Iliade* et l'*Odyssée*, ne sont que les éléments dont ces deux grands poëmes se composent. Peu de savants ont exercé une influence plus féconde que M. Lachmann, et ceux-là même qui contestent ses conclusions conviennent que ses travaux ont singulièrement servi la science philologique[2].

Cependant, avant même que les théories extrêmes de Lachmann se produisissent, la réaction contre Wolf s'était déjà manifestée. G. Lange, dans une lettre adressée à Göthe[3], qui avait favorablement accueilli, trente ans auparavant, l'idée du philologue de Halle[4], en donna le signal. Toutefois, il n'avait

[1] V. notre traduction, vol. I, chap. IV.

[2] Le travail de M. Grote le prouve; car il a évidemment pour point de départ les études de Lachmann. Nous ne citerons pas comme bien sérieuse l'hypothèse de Dissen, le savant éditeur de Pindare, qui montrait la corporation des rhapsodes, dont Wolf avait prouvé l'existence, se distribuant les rôles, se donnant les uns aux autres, et d'un commun accord, le *pensum* que chacun devait remplir et apporter à l'œuvre collective. C'était pis que l'opinion du dix-huitième siècle. Dès qu'on admettait un plan préconçu et une création consciente, il était plus simple et plus naturel de croire à un poëte individuel. M. Guigniaut lui aussi a consacré, on le sait, une étude très-remarquable à la question (*Dictionnaire d'Homère et des Homérides* de M. Theil, 1844), et quoique nous ne puissions pas complétement partager sa manière de voir, assez semblable à celle de M. L. Dissen, nous ne pouvons qu'admirer l'intelligence et la science déployées dans ce morceau. M Guigniaut croit à une composition où « l'unité d'un plan conçu d'avance, s'alliait avec l'exécution, avec la publication partielle, isolée, plus ou moins indépendante des diverses parties de ce plan, peu à peu rattachées les unes aux autres, remaniées après coup et fondues à la fin dans un grand ensemble, soit par l'auteur lui-même, soit par ses héritiers et ses continuateurs. »

[3] *Sendschreiben an Göthe*, etc., 1826.

[4] *Sämmtl. Werke*, I, p. 263.

avancé que des considérations d'esthétique, comme Fréd. Schlegel l'avait fait pour la thèse contraire, mais sans l'autorité de ce grand critique. Cette opinion cependant sur le caractère tout individuel de l'œuvre homérique, Otfried Müller allait la reprendre pour la faire sienne en la soutenant avec tout le poids de son érudition, en la développant avec toute la hardiesse et la sagacité de son argumentation.

Toutefois, des manières de voir un peu plus conciliantes s'étaient déjà fait jour avant qu'Otfried Müller se prononçât dans le sens de la personnalité absolue d'Homère. Son illustre antagoniste G. Hermann[1] avait proposé une solution ingénieuse et qui eut bientôt acquis des partisans nombreux et réfléchis. D'après cette hypothèse — il ne peut guère s'agir que d'hypothèses dans une question de cette nature— il y eut réellement, dans un passé très-éloigné, un grand poëte, lequel avait composé deux chants, une *Achilléide* et une *Odyssée;* mais ces chants étaient très-courts dans l'origine, et tels qu'on pouvait les composer sans avoir recours à une consignation écrite, et en les destinant à être récités un jour de fête publique. Bientôt les aèdes qui les récitaient ainsi, y intercalèrent des épisodes, en développèrent des parties pour les réciter séparément, complétèrent plus tard le tout par des morceaux antéhomériques (*separata carmina*), par quelques-uns de ces chants isolés qui existaient alors en grand nombre. Ils en avaient ainsi complétement altéré le plan, lorsque Pisistrate entreprit de rétablir le texte primitif. Il ne pouvait évidemment prétendre retrouver la partie originale de ces poëmes, et ses diasceuastes se bornèrent à exclure tout ce qui faisait tache ou seulement disparate; ils conservèrent ce qui était dans le ton général et ce qui pouvait se rattacher au récit principal. C'est ainsi que furent composés par eux les poëmes que nous possédons; car on ne pour-

[1] G. Hermann, *Disquisitiones homericæ*, dans les vol. V et VI des *Opuscula*. Conférez aussi ses lettres échangées avec Creuzer, *Ueber Homer und Hesiod*, 1818, et sa préface à l'*Odyssée*, Leipzig, 1825.

rait s'expliquer autrement le silence soudain qui se serait fait après le premier Homère, lequel aurait fait un choix et un recueil de petits poëmes, ni cette sorte d'accord tacite par lequel tous les poëtes suivants se seraient interdit les sujets traités dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*, tandis que tous les poëtes antérieurs s'y seraient au contraire bornés.

Cette idée, bien qu'elle tienne un compte égal de la prétendue unité de l'*Iliade* et des discordances considérables qui s'y trouvent, ne fut cependant pas adoptée par tout le monde[1]. On la trouva par trop hypothétique ; et si rien ne s'opposait à admettre la possibilité des faits supposés, rien aussi ne venait en prouver péremptoirement la réalité.

Bientôt les savantes recherches et les découvertes ingénieuses de Welcker sur les poëmes cycliques allaient montrer la voie qui permit de s'avancer avec un peu plus de sûreté dans ce crépuscule de l'histoire poétique[2]. Welcker prouva en effet deux choses importantes : l'existence de deux périodes épiques distinctes, l'une toute populaire, l'autre déjà savante, et le débit public, semblable à celui des tétralogies dramatiques, des poëmes épiques, pour lesquels il y eut des concours aux grandes fêtes nationales. Quant à la période savante de la poésie, Welcker la faisait remonter bien haut, trop haut peut-être, en soutenant que, dès avant Homère, la poésie eut déjà un degré de culture méthodique qui se rapproche de celui des poëmes du cycle ; mais il réussit à constater le lien qui unit les cycliques à Homère, il prouva que les poëmes antérieurs à Homère (κλέα ἀνδρῶν) excédaient déjà de beaucoup l'étendue de nos ballades populaires du moyen âge, et que — l'*Odyssée* en

[1] Celui qui penche le plus vers cette solution est M. Ulrici (*l. c.*, I, p. 217 à 219).

[2] *Der epische Cyclus oder die homerischen Dichter*, 1835 et 1849. Dès 1824 son livre sur la trilogie (*Die Æschylische Trilogie Prometheus*, Darmstadt) avait fait une grande sensation en montrant pour la première fois l'identité des sujets tragiques et épiques ; alors déjà (v. p. 429) Welcker soutenait l'unité de l'*Iliade*.

fait foi — il était d'usage de réunir et de combiner les arguments de ces chansons éparses, de manière à en former une suite cohérente (οἴμη) de sujets différents, en d'autres termes, des poëmes épiques réguliers. Le poëte qui réunissait ainsi ces chants, on l'appelait un homère, nom à la fois eponymique et collectif (ὅμηρος), arrangeur, compositeur, compilateur[1], et l'*Odyssée* elle-même nous montre de ces poëtes dans la personne de Phémios et de Démodocos, auteur d'une *Destruction de Troie* évidemment composée de cette façon. L'*Iliade* et l'*Odyssée* naquirent de cette manière et formaient une partie du cycle; leur auteur, ou Homère, fut le premier poëte réfléchi, fondateur de l'épopée savante au milieu de la poésie populaire.

Sans doute Welcker allait beaucoup trop loin en assimilant ainsi presque complétement Homère aux poëtes cycliques, on le lui a reproché avec raison[2], mais on ne saurait nier qu'il avait sensiblement déblayé le chemin, et que, par l'établissement définitif des sujets du *cycle*, il avait donné un point certain de comparaison qui devait être fécond en résultats. G. G. Nitzsch,

[1] V. *Ep. Cyclus*, I, 122, 127, 135. Cette étymologie de ὁμοῦ et ἄρω (ou ἡρμόσθαι) qu'on avait déjà proposée avant Welcker, a été généralement adoptée. V. Ilgen (*Præf. ad hymn. hom.* p. X, XIII), Heyne (*Iliade*, p. 795), Bode (*Geschichte der hellenischen Dichtkunst*, I, p. 255 et 259), W. Müller (*Vorschule*, p. 57), Wiedasch (*Odyssée*, p 11), Lindemann (*Notat. homer.*, p. 8), Grotefend (*Ueber Homeros*, p. 226). Elle a été plus récemment encore recommandée comme la plus plausible par M. Georg Curtius (dans le programme des cours de l'université de Kiel, 1855) où il a inséré une dissertation sur le nom d'Homère. Il est vrai que M. G. Curtius propose une traduction différente de celle de Welcker du mot ainsi composé. M. Bernhardy donne l'étymologie de Welcker comme *manquée* (*l. c.*, I, p. 307). M. Sengebusch (*Homer. diss. post.*, 1856, p. 90-100) a essayé de prouver que ὅμηρος est un mot simple et signifie *poëte*. M. Lauer de son côté (*Gesch. der homer. Poesie*, p. 109), s'est prononcé pour le sens d'*aveugle;* mais il n'a pas été approuvé généralement. Quant au sens que lui donnaient les anciens (ôtage), il a été complétement abandonné

[2] Grote, *History of Greece*, II, p. 176.

après avoir suivi d'abord les errements de Wolf, entra résolûment dans la nouvelle voie ouverte par Welcker, et réussit ainsi à édifier une théorie qui rallia un grand nombre de partisans, et qui constitue encore aujourd'hui une opinion assez accréditée dans un certain camp philologique.

C'est par l'histoire des vicissitudes du texte écrit des poëmes[1] sur laquelle la récente découverte d'Osann avait jeté un jour inattendu[2], qu'il aborda la question, et ce n'est qu'après avoir parfaitement étudié cette histoire qu'il hasarda une thèse nouvelle sur l'origine de ces poésies.

Nitzsch admet l'existence d'un Homère qui vint après le second âge de la poésie populaire[3], auteur des deux poëmes qu'interpolèrent et faussèrent plus tard les chanteurs qui les débitaient[4]. Cependant, tandis que ce poëte, qui vécut vers le

[1] *Quæstiones homericæ*, 1824. *Indagandæ per Homeri Odysseam interpolationis præparatio* (dans un programme de Fête royale), 1828, *Historiæ criticæ Homeri initia*, 1829, *De historia Homeri meletemata*, 1830, *De Aristotele contra Wolfianos*, 1831, *Sententiæ veterum de Homeri patria*; l'article *Odyssée* dans l'encyclopédie d'Ersch et Gruber, 1831; *De Pisistrato homericorum carminum instauratore*, 1839; *Die Heldensage der Griechen nach ihrer nationalen Geltung* (*Kieler philologische Schriften*, 378, 467), 1842, *Die Sagenpoesie der Griechen*, 1852.

[2] Nous voulons parler du célèbre passage des scholies de Tzetzès sur Aristophane, retrouvé dans une vieille scholie sur Plaute et qui a été publié par M. Ritschl (*Die alexandrinischen Bibliotheken unter den ersten Ptolemäern*, 1848). Ce passage vint confirmer et expliquer les indications sur l'œuvre de Pisistrate, éparses dans les auteurs anciens et qu'avait rassemblées et groupées Wolf. Il n'est pas inutile de rappeler que ces indications se trouvent dans Cicéron (*de Oratore*, III, 34); Diogène (I, 59); Pausanias (VII, 26); Libanius (*Panég.*, I, 170); l'*Anthol. palat.*, XI.; Suidas (au mot Ὅμηρος); Eustathe (p. 5), et Élien (*Var. hist.*, XIII, 13).

[3] Le premier âge ne chantait que des combats de monstres, des miracles, etc., le second célébrait les exploits des hommes.

[4] Voici les passages que Nitzsch, le plus ardent défenseur de l'unité de l'*Iliade*, considère et désigne comme interpolés dans les *Agones* : 1° le catalogue II, 484 à 760 (on voit par notre traduction qu'Otf. Müller n'hésite pas davantage à éliminer cette partie dont M. Aug.

commencement du huitième siècle, c'est-à-dire cinquante ans avant Arctinos le premier des cycliques, composa l'*Odyssée* dans un âge fort avancé, — Nitzsch se rencontre ici avec Ott. Müller, — et d'après un plan original, il avait composé l'*Iliade* dans sa jeunesse, en s'appuyant sur un poëme antérieur dont le sujet aurait été, non le *courroux d'Achille*, mais le *dessein de Zeus*, et en réunissant autour de cette base beaucoup de chants existants auxquels il donna un certain enchaînement, et qu'il plaça de façon à faire un récit continu[1], le

Mommsen, le frère du célèbre historien de Rome, a définitivement prouvé la non-authenticité dans le *Philologus*, V, 522-527); 2° le combat des dieux, XXII, 385-514; 3° la Dolonie, X; 4° le récit de Nestor, XII, 664-762; 5° celui d'Agamemnon, XX, 95-130; dans l'*Odyssée*, XXIV, 297 jusqu'à la fin, et le chant d'Arès et d'Aphrodite (VIII, 266-366) sont rejetés par Nitzsch comme par tous les autres philologues.

[1] Jusque-là, c'est-à-dire jusqu'à l'hypothèse de l'écriture exclusivement, Nitzsch a été suivi par beaucoup de philologues éminents. Bernhardy, par exemple, (*Grundriss*, 2e édition, II, p. 109) nous dit d'Homère : « Il prit des chants existants, leur donna une place dans son plan et les réunit par des épisodes de sa propre composition. » Il est vrai que dans la troisième édition de son livre (*l. c.*, p. 298 et suiv.), M. Bernhardy, qui n'est pas toujours aussi ferme et clair que savant et profond, semble revenir à la thèse de Wolf d'un Homère « non individu, mais symbole, génie ou nom d'art sous lequel se cache une corporation. » Quant à l'écriture (*l. c.*, I, p. 256 et 257), il reconnaît bien le mérite de Nitzsch d'avoir prouvé l'application de l'écriture aux poëmes cycliques, mais il conteste que l'*Iliade* et l'*Odyssée* aient pu être écrites, sinon en partie (*ibid.*, p. 298). Will. Mure (*Critical History of the Language and Literature of ancient Greece*, Londres, 1850); Franz (*Épigraph.*, *græc. introd.*, p. 32), Kreuser (*Vorfragen über Homer*, 1828, *Homerische Rhapsoden*, 1835) arrivent au même résultat que Niztsch, ou en adoptent les conclusions; Ulrici (*Geschichte der hellenischen Dichtkunst*), qui flotte entre G. Hermann et Nitzsch, admet cependant avec ce dernier que dès l'ère des Olympiades (776) les poëmes durent être écrits. Ritschl (*l. c.*, p. 68), tout en considérant comme insuffisantes les preuves que donne Nitzsch de l'usage de l'écriture à cette époque, croit cependant aussi comme lui que les poëmes furent écrits dès l'origine et qu'ils eurent dès lors leur unité. Je vois par le livre de M. G. Weber (*Gesch. des hellen. Volkes*, Leipzig, 1859, p. 123) que la théorie de Nitzsch a pénétré et est enseignée dans les écoles allemandes.

tout au moyen de l'écriture, qui était parfaitement familière à la Grèce de cette époque, sinon pour transmettre des pensées aux contemporains ou à la postérité, du moins pour guider et soutenir les poëtes dans leur composition ; car la destination de ces poëmes était toujours celle de la récitation aux fêtes publiques. Ces ouvrages d'Homère, les rhapsodes les avaient mutilés et altérés en les récitant aux concours des fêtes publiques jusqu'à ce que Pisistrate, en faisant contrôler et collationner plusieurs exemplaires manuscrits, les fit écrire de nouveau pour leur donner la forme dans laquelle nous les possédons, amendée à la vérité par les Alexandrins. Quant à une école d'Homérides, elle n'exista jamais dans le sens que donne Wolf à cette expression : elle se composait de rhapsodes qui récitaient des chants d'autrui, nullement de poëtes originaux, quoique le peuple ignorant les prît souvent pour les auteurs des poëmes qu'ils débitaient[1]. Pour ce qui est des poëmes cycliques enfin, — Nitzsch les appelle des « rédactions littéraires destinées aux lecteurs qui désiraient s'instruire dans l'histoire légendaire; » — ils ne servaient pas le plaisir, mais l'utilité : la forme n'avait donc aucun intérêt : on ne s'occupait que du sujet[2].

Qu'il y a loin de ce défenseur de l'unité d'Homère à l'idée qu'on s'en était faite avant Wolf ! Rien ne prouve mieux que ce fait l'action immense de l'auteur des *Prolégomènes* : son adversaire le plus décidé aurait paru un critique révolutionnaire

[1] Bernhardy (*l. c.*, I, p. 285 et suiv.) sait très-bien concilier ces deux extrêmes : selon lui, « les rhapsodes mêlaient et fondaient les unes avec les autres diverses légendes qu'ils trouvaient déjà en forme de chants. Ce travail les obligeait souvent à mettre la main à l'œuvre eux-mêmes, et ils se voyaient obligés tantôt à abréger, tantôt à intercaler, tantôt même à suppléer par leur composition. »

[2] On voit combien ce jugement est opposé à celui de Welcker, qui voit dans le cycle des poëmes organiques et complets, nullement des parties d'épopées ou des épopées inachevées, réunies dans un but didactique (Voy. *Sagenpoesie*, etc., p. 36, 40, 44, 55.)

au dix-huitième siècle. Ainsi l'*Iliade* est un composé de petits poëmes qui se laissent reconnaître encore; le metteur en œuvre a vécu à peine deux cents ans avant Pisistrate; les rhapsodes ont interpolé de mille manières cette œuvre du *rassembleur!* En vérité, n'était l'*Odyssée*, que Nitzsch suppose composée, non avec, mais d'après des poëmes antérieurs, Lachmann lui-même pourrait lui dire : Pourquoi nous disputer? ne sommes-nous pas d'accord? Il n'y a pas jusqu'au caractère de poëte savant que Nitzsch ne prête à son Homère, qui devient ainsi à peu près le rédacteur, l'ordonnateur littéraire que voient en lui les partisans absolus de Wolf. Est-ce bien la peine, après cela, de combattre l'argumentation de Nitzsch sur l'unité? Et était-il besoin, après des concessions pareilles, de venir nous prouver longuement l'unité de l'*Iliade*, le caractère personnel du poëte qui, selon Nitzsch, s'y trahit à chaque page, le code poétique enfin de cet Homère[1]?

[1] Ce qui est propre à Homère, selon Nitzsch, ce qui constitue son caractère personnel, tel qu'il ressort de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, c'est : 1° la vie dramatique et le côté moral; 2° l'intérêt universel des sujets; 3° la nature des comparaisons; 4° l'habitude de tout mettre en action et de rien décrire; 5° l'art de peindre des caractères; 6° le caractère national de chacun de ses personnages principaux (Ulysse, Diomède, Achille, etc.); 7° sa sagesse sentencieuse; 8° enfin la mesure dans le style. On est tenté de se demander si tout cela est sérieux. Quelle est celle de ces huit qualités qu'on ne retrouve pas dans le poëme épique de tous les peuples et chez tout grand poëte? Quant aux arguments sur l'unité de plan de l'*Iliade*, sur le choix évident des événements chantés qu'on y trouve, sur l'unité du motif dominant que Nitzsch oppose à Lachmann, nous y reviendrons tout à l'heure dans le texte. Faut-il reproduire la *poétique* (!) d'Homère que Nitzsch croit avoir trouvée et dont les lois sont : 1° d'opposer toujours des scènes et actions olympiques à des scènes et actions humaines; 2° de raconter comme successif ce qui est simultané; 3° de mesurer les incidents (des légendes non troyennes) aux proportions de l'ensemble; 4° d'introduire ces incidents, ou par le moyen des conversations, ou comme exemples, ou en décrivant des œuvres d'art, ou enfin par une Nekyia. Cet Homère-là avait évidemment suivi les leçons d'un professeur d'esthétique de l'université de Kiel. J'en dirai autant de celui d'Ulrici (*l. c.* I, p. 162 à 306, et plus

Otfried Müller essaya de concilier la manière de voir de Nitzsch sur la personnalité d'Homère et l'unité des poëmes avec celle de Wolf et de Fréd. Schlegel sur leur caractère spontané et populaire. Longtemps avant de publier son *Histoire de la littérature grecque*, il avait eu occasion de se prononcer dans des articles de critique[1] sur cette grave question. On a vu sa thèse[2]. Les poëmes sont bien l'œuvre d'un seul poëte, non pas à la vérité qu'il eût inventé le sujet, mais qui, en se nourrissant des traditions nationales les avait conçus tels à peu de chose près que nous les possédons. Ils furent dès lors aussi étendus qu'ils le sont maintenant, si nous en retranchons quelques additions postérieures et faciles à reconnaître, telles que le *catalogue des vaisseaux* et la *Dolonie*. Le poëte prit pour sujet de l'un le *courroux d'Achille*, de l'autre le *retour d'Ulysse*. Ces poëmes ne furent cependant pas écrits — c'est sur ce point seul que Müller se rapproche de Wolf, — et ils furent transmis verbalement. On les récitait dans leur ensemble aux jours de fête.

La raison principale qui fait que Müller s'élève contre la théorie *grossière et toute mécanique* de Wolf[3], c'est qu'il lui répugne de croire à la naissance fortuite et par assemblage d'une œuvre qui a une si complète unité. Avec infiniment de raison et beaucoup de bonheur, il combat toute la tendance *atomistique* du dix-huitième siècle pour lui opposer la manière de voir *organique* ou historique qui est propre au nôtre ; il ne

spécialement 218 à 270), chez lequel on trouve une singulière fusion, j'allais dire confusion, des idées les plus opposées. On ne peut que profondément regretter que tant de savoir, tant de talent soient si complétement obscurcis par l'esprit de système et le manque d'ordre. Personne n'a mieux compris le caractère populaire et national de la poésie homérique, et pourtant les conclusions de M. Ulrici sont aussi absolues que celles de Nitzsch en faveur d'un Homère savant et réfléchi.

[1] *Kleine Schriften*, I, p. 398 à 415, et 460 à 468.

[2] V. notre traduction, vol. I, chap. v.

[3] M. Cauer (*Ueber die Urform*, etc., p. 4 à 5) a très-bien défendu Wolf contre ce reproche d'O. Müller.

veut admettre qu'un organisme tel que l'*Iliade* puisse être le résultat d'une agrégation accidentelle, puisse n'avoir pas eu un germe unique qui contînt déjà toute son individualité. Rien de mieux ; mais cette merveilleuse unité — je ne parle pas de l'unité de ton, qui est aussi incontestable que facilement explicable — cette unité de plan est-elle bien réelle? Et l'admirateur ne prête-t-il pas à Homère un dessein que le poëte ne soupçonnait peut-être pas, et qu'un œil non prévenu ne découvre que difficilement dans son poëme? Müller a essayé de prouver ce plan de l'*Iliade*[1] : nous avouons n'avoir pas été convaincu. Si partisan que nous soyons de ceux qui, dans une grande œuvre, au lieu de s'attacher aux détails, à une mélodie agréable ou à un épisode heureux, essayent de saisir l'idée générale et de la poursuivre, nous n'avons jamais

[1] V. notre traduction, I, 94 à 113; Welcker (*Æschyl. Trilogie*, p. 429), et Bode (*Gesch. der hellenischen Dichtkunst*, I, p. 299 et suivantes). Tout récemment encore M. Ditges (*Hauptinhalt der Ilias und deren Einheit*, Cologne, 1864) a essayé de prouver cette unité et ce plan, mais quoique l'auteur promette de ne s'en tenir qu'au poëme même, il n'a guère fait que reproduire ce que tous les partisans de Müller avaient dit auparavant. La critique de M. Ditges est même si large que les épisodes les plus contestables n'ont pu éveiller sa méfiance. Quant à la personnalité d'Homère, l'auteur ne semble pas tenir, et pourtant tout son travail tend à cette conclusion de Müller. Un autre auteur encore, M. J. Minkwitz (*Vorschule zu Homer*, Stuttgart, 1863), a tenté, il n'y a pas longtemps, de prouver la personnalité du poëte, tout en abandonnant l'unité du poëme. Il a défendu avec talent un Homère, « le premier, le plus grand des poëtes populaires, celui qui avait composé les chants les meilleurs et les plus aimés. » Mais ses preuves ne sont guères plus concluantes que celles de Nitzsch ; c'est toujours cette chose si vague, « l'originalité et l'unité du style ; » puis des hypothèses que rien ne justifie : « Homère, nous dit-il, a chanté son poëme morceau par morceau et sans plan; — on voit que par ce point il se sépare d'Otf. Müller ; — tous ces morceaux ne se sont pas conservés : cette production successive, la naissance orale l'absence d'un canevas écrit, l'action destructive du temps, doivent expliquer toutes les discordances, les contradictions et les divergences du poëme ; la rédaction attique recueillit et sauva tout ce qu'elle put, et avec un art surprenant sut donner à cette collection de débris fondus une certaine unité, » etc.

pu trouver dans l'*Iliade* cette idée dominante, ce motif fondamental, cet intérêt centralisé sur une suite de complications et sur un seul personnage, tout ce plan savant, en un mot, qu'on veut bien y mettre, croyons-nous; et il nous semble que des hommes de goût, antérieurs aux rédacteurs de Pisistrate, si l'on veut, pouvaient être aussi bien les auteurs de cette unité que Herder a pu, en réunissant et en ordonnant les romances isolées qui ont trait au Cid, donner une sorte de biographie poétique du Campéador où l'unité de ton, propre à la poésie populaire d'une époque, trompe sur l'unité du plan.

D'ailleurs le monde savant n'a point adopté, ni en deçà ni au delà du Rhin, la théorie d'Otfried Müller dans toute sa rigueur. Sans entrer dans la discussion de détail et sans rappeler que les parties les plus anciennes et les meilleures de l'*Iliade* sont précisément celles qui n'ont aucun rapport avec le *motif fondamental*[1], et que les trois poëmes de l'*Odyssée* ont été à peu près restitués de nos jours[2], n'y a-t-il pas une étrange contradiction à admettre un plan régulier de poëmes étendus, conçus, composés, transmis sans écriture, récités et écoutés en une seule fois? Contradiction que Müller s'efforce vainement de rendre plausible, en représentant comme supérieur à tout ce que les modernes pourraient imaginer la puissance de mémoire des esprits jeunes et illettrés des Grecs du temps d'Homère, et en supposant à ce public primitif une capacité et une intensité d'attention qui nous paraissent dépasser la mesure des forces humaines.

Nous ne tenterons pas une réfutation en règle[3] : car nous

[1] V. Lachmann (*Betrachtungen*, etc., p. 250 et suiv.) a prouvé ce point d'une manière irréfutable.

Nous renvoyons, à cet égard, aux recherches concluantes de M. Köchly, qui démontre que la *Télémachie* (*Od.*, I, v. 88, à IV), les *Erreurs d'Ulysse* (V à XIII, p. 187), et le *Retour à la maison* (*Od.* XIII à XXIV, v. 342) sont trois poëmes parfaitement complets et indépendants les uns des autres.

[3] Cette réfutation a été faite d'une manière remarquable, et au point

ne nous sentons pas assez compétents dans la matière. L'argumentation d'Otfried Müller contre Nitzsch, sur l'absence de l'écriture courante à l'époque d'Homère, nous semble concluante[1]; quant à la possibilité pour une intelligence primitive de concevoir et de composer des œuvres pareilles sans le secours de l'écriture, c'est là une question, non d'érudition ni d'argumentation, mais de supposition, d'appréciation, nous allions dire de psychologie. Il en est à peu près de même de la prétendue unité de plan de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. L'argument le plus spécieux de Müller pour cette unité sera toujours celui qu'il emprunte à Nitzsch[2] et qui est puisé dans les sujets des poëmes cycliques. Aucun de ces poëmes, en effet, n'empiète sur les sujets de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, ce qui pourrait faire supposer l'existence antérieure de ces poëmes dans leur état et avec leur étendue actuels. Cependant, d'un côté toutes les dates de la vie de Stasinos, d'Hagias, de Leschès et des autres poëtes du cycle, à l'exception d'Arctinos, sont assez problématiques; d'un autre côté leurs œuvres avaient déjà — Nitzsch est le premier à en convenir — un caractère si savant, qu'il n'est pas improbable du tout que peu avant eux un homme de goût ait réuni et soudé les uns aux autres les poëmes les plus en vogue de la muse populaire. Encore un coup, il y a là un dilemme inévitable : ou l'argumentation de Wolf sur l'ignorance de l'écriture — argumentation reprise et tempérée par O. Müller dans sa critique du système de Nitzsch[3] — est concluante, et alors l'intelligence humaine se refuse à croire à la possibilité d'une composition aussi étendue au moyen de la mémoire seule; ou Nitzsch a raison de supposer que l'écriture

de vue de l'école de Lachmann, par M. Franz Ritter (*Wiener Jahrbücher der Litteratur*, vol. CVII, p. 128 et suiv. 1844).

[1] V. notre traduction, vol. I, p. 72 à 76.

[2] Conf. Nitzsch, *Sagenpoesie*, etc., p. 36 à 48, et Welcker, *Ep. Cyclus*, p. 327.

[3] V. *Kl. Schr.* I. p. 402 et suiv.

était connue et usuelle à l'époque où naquirent ces poëmes, et alors on ne comprend pas que l'unité du plan n'éclate pas avec plus d'évidence à travers toutes les interpolations des rhapsodes, et Homère cesse d'être un poëte original pour remplir simplement le rôle attribué jusqu'à présent aux diasceuastes de Pisistrate, à Zopyre d'Héraclée et à Orphée de Crotone ; c'est un metteur en œuvre qui a vécu cinquante ans avant Arctinos, le premier des cycliques, le premier poëte savant de l'antiquité. Même en écartant les interpolations les plus évidentes, telles que le *Catalogue* et la *Dolonie*, le reste des discordances s'explique-t-il, comme le veulent Müller et M. Bode, par la nature de l'épopée? Peut-on voir là en réalité « un poëte initié aux plus profonds secrets de la composition poétique? »

Et pourtant c'est cette manière de voir, nous sommes bien obligé de l'avouer, qui partage encore aujourd'hui, avec celle de M. Grote, la plus grande faveur. Nous le constatons, ne fût-ce que pour opposer ce fait aux détracteurs d'Otf. Müller, qui considèrent ses travaux comme vieillis, son point de vue comme *dépassé*, et qui se refusent à reconnaître la haute influence dont il jouit encore[1].

[1] M. Jacob, dont nous avons déjà cité l'ouvrage sur la *Naissance de l'Iliade et de l'Odyssée;* M. Giese (*Ueber den äolischen Dialect.*, I, chap. v), qui essaye de prouver par l'état de la langue la thèse de Müller, que plusieurs générations séparèrent l'époque où ces poëmes furent écrits pour la première fois de celle où ils furent chantés d'abord; M. Duncker (*Gesch. der Griechen*, I, p. 275 à 296), qui a adopté le plus complétement et avec toutes ses conséquences l'opinion de notre auteur; Bode (*Gesch. der hellen. Dichtkunst*, I, p. 258 à 315 et 346), qui émit simultanément des théories absolument analogues ; M. Bäumlein (*Commentatio de Homero ejusque carminibus*, dans son édition d'Homère, Leipzig, 1854, vol. I, p. VIII, XVI et suiv.), tout en doutant (p. XII) qu'on ait pu réciter un poëme entier dans une seule journée ; M. Sengebusch enfin (*Homeri dissertatio posterior* dans l'*Homère* de Dindorf, Leipzig, 1856, II, *passim*, et surtout p. 41, 44), qui soutient que personne ne doute plus aujourd'hui de la non-existence de l'écriture au temps d'Homère, *in ea quidem re, quantum scio, hodie nemo amplius a Wolfio dissentit quod Homerum hic carmina sua litteris mandasse negarit*. Sengebusch

Il nous reste cependant à exposer en deux mots la théorie de M. Grote, qui se place entre les opinions extrêmes[1]. C'est, en effet, un éclectisme sagace que nous présente l'historien anglais, plutôt qu'une théorie nouvelle. Les arguments sérieux de tous les savants qui ont traité la question y ont trouvé leur place et y sont conciliés. C'est la méthode surtout de M. Grote qui est remarquable. Il veut qu'avant tout on sépare la question de la personnalité d'Homère de celle de l'unité des poëmes, qu'on examine ensuite les deux poëmes isolément. La question ainsi posée, il croit pouvoir affirmer, malgré certaines interpolations, l'unité de plan de l'*Odyssée*, révoquer en doute celle de l'*Iliade*. Pourtant il admet, avec Hermann, une *Achilléide* primitive dont on trouverait les restes dans quatorze chants du poëme (I, VIII, XI à XXII). Il convient, d'un autre côté, que les deux derniers livres sont évidemment ajoutés après coup, et que les huit autres (II à VII, IX et X) contiennent des fragments de poëmes qui ont fait de l'*Achilléide* une *Iliade*. Tous ces poëmes furent conçus et composés sans le secours de l'écriture, probablement à la date que donne Hérodote, c'est-à-dire au neuvième siècle avant l'ère chrétienne; ils ne furent écrits que vers 650, près de cent cinquante ans après l'introduction des olympiades, près de cent ans avant Pisistrate. — Quant à la seconde question, celle de la personnalité d'Homère, M. Grote, fidèle à sa réserve peut-être exagérée, n'ose se prononcer; il penche cependant vers l'idée

cependant ne défend pas absolument la personnalité d'Homère et admet parfaitement (*ibid.*, p. 106) que des poëtes contemporains, compatriotes et élèves d'une même école, ont pu composer les poëmes, — sont tous partisans de la théorie de Müller en ce qu'il y a d'essentiel. M. Hartung lui-même, si sévère pour Otf. Müller, approuve son chapitre sur Homère (*Jahrbücher für wissensch. Kritik*, Berlin, 1844, p. 372 et suiv.), à l'exception de l'hypothèse sur la patrie d'Homère. En France, M. Léo Joubert, dans un article sur Homère (*Biographie* de Didot) est le savant qui l'a adoptée le plus complétement.

[1] Grote, *History of Greece*, II, p. 160 à 279, et plus particulièrement p. 240 à 255.

d'une école ou d'une tribu d'homérides dont les productions seraient ce qu'on appelle les *œuvres d'Homère*, et où « l'individualité de chaque membre aurait été fondue dans le nom et la gloire de leur divin ou demi-divin éponyme. »

On le voit, au milieu de toutes ces divergences d'opinions, deux points ressortent cependant comme à peu près incontestés, c'est l'existence, vers le neuvième siècle, d'un grand poëte chef d'école, et auteur du noyau de l'*Iliade* actuelle; c'est le caractère populaire de la poésie épique de ce siècle, faite pour être récitée et écoutée, non pour être lue.

L'accord semble aussi sur le point de s'établir au sujet des deux autres questions qu'il nous reste à examiner : ce poëte est-il également l'auteur de l'*Odyssée* (ou des poëmes qui composent l'*Odyssée*)? Quelle est sa patrie?

Presque tout le monde, en effet, est aujourd'hui *chorizonte*, c'est-à-dire attribue les deux poëmes à des auteurs différents. M. Nitzsch, il est vrai, après avoir été longtemps partisan très-prononcé et très-réfléchi de cette manière de voir déjà adoptée par des critiques anciens[1], est revenu dans son dernier ouvrage à l'idée d'unité des deux poëmes[2], et Otf. Müller s'est également prononcé dans ce sens, avec tant de mollesse, cependant, et tant d'atermoiements, que sa défense ressemble plus à une retraite honorable qu'à une soutenance sérieuse. Pour expliquer la différence très-marquée entre les mœurs, les idées religieuses, la morale et les légendes des deux poëmes, qu'imagine-t-il, en effet? L'hypothèse au moins forcée, et déjà imaginée en partie par Longin, « que, après avoir fait l'*Iliade* dans la maturité de sa jeunesse, Homère aurait communiqué, dans sa vieillesse, à un élève initié le plan depuis

[1] Par Xénon et par Hellanicos.

[2] *Sagenpoesie*, etc., p. 293 et suiv. Il faut nommer aussi parmi ceux qui croient à l'identité de l'auteur de l'*Iliade* et celui de l'*Odyssée*, M. Ulrici (*Gesch. der hellen. Dichtk.*, I, p. 290 et suiv.).

longtemps conçu de l'*Odyssée*, et qu'il lui en aurait confié l'exécution[1]. » Otf. Müller est donc resté complétement isolé avec cette conjecture, et on peut dire que la différence des deux auteurs est aujourd'hui reconnue comme un fait par la très-grande majorité des philologues dont la décision a quelque autorité[2].

La partie la plus neuve et en même temps la plus remarquable du chapitre d'Otf. Müller sur Homère est celle sur la patrie du poëte, ou si l'on veut des poëmes[3]. Aussi cette argu-

[1] V. notre traduction, I, p. 123. M. Franz Ritter (*Wiener Jahrbücher der Litteratur*, Bd., p. 107, 1844) ne prend pas davantage au sérieux cette étrange hypothèse d'Otf. Müller, et M. Duncker lui-même, qui a tacitement adopté toutes les idées de Müller sur la question, n'a pas osé le suivre jusque-là et se prononcer sur l'identité des deux auteurs (V. *Geschichte der Griechen*, I, p. 292). M. Bäumlein également, quoi qu'il penche pour l'idée de Müller, ne veut pas trancher la question. (*Homeri opera, Comm. de Homero*, p. XXXVII).

[2] En France, depuis la brillante argumentation de Benjamin Constant (*De la Religion*, III, p. 409-438), les sommités de la science, parmi elles Fauriel et M. Guigniaut, se sont énergiquement prononcées dans ce sens; en Angleterre, depuis Payne-Knight jusqu'à Grote (*l. c.*, II, 256 à 258) presque tous les savants ont été chorizontes. On me permettra de ne pas tenir compte ici du livre étrange de M. Gladstone, dont l'autorité est plus grande en matière financière et théologique qu'en philologie. En Allemagne enfin, les prédécesseurs et les contemporains d'Otf. Müller, Hermann, Böttiger, Niebuhr, Böckh, Welcker, Dissen, Bode, croyaient tous à deux auteurs différents, et depuis Müller cette opinion n'a pas cessé de gagner des adhérents, non-seulement parmi les élèves de Lachmann, ce qui va de soi, mais même parmi les partisans de l'unité de plan dans les deux poëmes. V. J. A. Hartung (*Jahrb. für wissensch. Kritik*, Berlin, 1844, p. 376) ; Bernhardy (*Grundriss*, deuxième édition, II, p. 118) ; J. F. Lauer (*Gesch. der Homer. Poesie*, Berlin, 1851), qui va même jusqu'à attribuer l'*Iliade* aux Homérides de Chios, l'*Odyssée* aux Créophyliens de Samos (*sic*); Imm. Bekker (*Carmina homerica*, 1858, et *Homerische Blätter*, 1863), etc.

[3] V. notre traduction, p. 84 à 91. Welcker avait déjà prouvé dans le *Epische Cyclus* (I, p. 141 et suiv.) l'origine asiatique d'Homère, quoiqu'il le crût à tort Éolien ; cependant Thiersch, sans tenir compte de ces recherches, soutint que le poëte était Européen (*Ueber das Zeitalter und Vaterland Homer's*, 1824, 1832) ; Ulrici (*Gesch. der hellen.*

mentation fit-elle sensation ; elle jeta une pleine lumière sur ce sujet si controversé ; et, de toutes les idées émises par Otf. Müller, c'est sans contredit celle qui a rencontré le plus d'approbateurs. Elle concilie de la façon la plus naturelle les traditions contradictoires des anciens et le caractère si prononcé des poëmes ; et on peut, sans crainte de se tromper, considérer ce fait comme parfaitement acquis au débat.

L'époque à laquelle vécut Homère (ou la génération à laquelle nous devons les poëmes, ne fait pas l'objet d'un doute pour Otfried Müller ; aussi ne juge-t-il pas nécessaire d'en dis-

Dichtk., I, p. 280 et suiv.) a très-bien réfuté cette hypothèse, sans cependant donner une solution nette et déterminée comme celle d'Otf. Müller. Deux des derniers et des plus savants éditeurs des poëmes homériques, M. Bäumlein (*Commentatio de Homero*, etc., 1854, p. VII), et M. Sengebusch (*Homer dissertatio post*, 1856, p. 67 et p. 105) ont prouvé jusqu'à l'évidence la justesse de l'hypothèse de Müller, quoique M. Sengebusch parle moins de la naissance d'Homère que de celle de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, et tout ce qu'il dit de l'origine attique de la poésie homérique se rapporte non aux deux poëmes, mais aux éléments antérieurs qui les composent (V. son article dans les *Neue Jahrb.* de Jahn, 1853, vol. LXVII, p. 361). En France, M. Guigniaut et M. Léo Joubert l'ont également admise comme incontestable ; M. Hartung (*Jahrb. für wissensch. Kritik*, 1844, p. 373), il est vrai, est très-sévère pour cette théorie, mais il la juge d'une façon tout apodictique, il ne la discute point. M. Lauer, qui a consacré tout le second chapitre de son livre (*Gesch. der homer. Poesie*), à une polémique contre Otf. Müller sur ce point, tout en admettant qu'Otf. Müller est le savant qui a le mieux interprété la tradition, et tout en acceptant Smyrne comme patrie de la poésie héroïque (p. 92 à 106), veut à tout prix qu'Homère soit Éolien, parce que Smyrne fut éolienne jusqu'à la vingtième olympiade. Müller avait cependant prouvé que cela peut parfaitement se concilier par le fait de l'immigration éolienne à Smyrne. Quant au reste de sa polémique, ainsi que M. Sengebusch l'observe très-bien (*Neue Jahrb. für Philologie*, etc. de Jahn, vol. LXVII, 1853, p. 257), M. Lauer n'a fait « qu'exprimer et prouver ce que tout lecteur intelligent de Müller avait pensé ; » car ce qu'il y a de vrai dans la recherche de Müller s'accommode parfaitement avec l'impersonnalité d'Homère, et peut s'appliquer aux poëmes aussi bien qu'au poëte.

cuter les dates, et accepte-t-il sans les contrôler celles d'Hérodote[1]. On pense généralement qu'il a eu raison[2] et, bien que certaines voix se soient élevées dans un sens différent, il nous semble facile de les combattre et de les réfuter. Les uns, en effet, comme M. Thiersch[3], ont placé la vie du poëte avant le retour des Héraclides; d'autres, comme M. Nitzsch, ont cru qu'Homère ne fut antérieur que de cinquante ans à Arctinos. La dernière de ces opinions s'explique par la conviction arrêtée chez M. Nitzsch que les poëmes furent écrits, et par l'impossibilité de faire remonter plus haut encore l'usage de l'écriture. Nous avons déjà dit que Müller a réfuté l'existence de l'écriture même à cette époque (825), et comme cette date n'est postérieure à celle de notre auteur que d'une cinquantaine d'années, nous ne croyons pas nécessaire d'y revenir. Quant à la date de 1100 à 1030 que donnent d'autres savants, elle est surtout appuyée sur la langue des poëmes et sur le silence que le poëte garde sur le grand événement du retour des Héraclides. La langue d'Homère, dit-on, est antérieure à la séparation du grec en quatre dialectes principaux, puisque tous les quatre s'y trouvent réunis; mais M. Welcker l'avait déjà dit[4], et on l'a répété depuis[5], la langue d'Homère est non une langue populaire et parlée, mais une langue poétique et presque littéraire. Il semble difficile qu'une langue usuelle ait jamais pu conserver l'étonnante variété de formes que l'on trouve chez Homère; une langue parlée marque bientôt sa

[1] V. notre traduction, p. 93.

[2] V. Ulrici, II, p. 260; Duncker (*l. c.*, I, p. 296); Guigniaut (*l. c.*); Grote (II, p. 185).

[3] V. Thiersch (*Ueber das Zeitalter und das Vaterland Homer's*); M. Bäumlein (*l. c.*, p. xvi, et M. Sengebusch (*l. c.*, p. 85) croient Homère contemporain de la migration dorienne, puisqu'ils le placent au milieu du onzième siècle. Ils sont cependant à peu près seuls de cet avis.

[4] Welcker, *Epischer Cyclus*, I, p. 194.

[5] Entre autres M. Hartung dans les *Jahrb. für wissensch. Kritik*. Berlin, 1844, p. 592 et suiv.

préférence pour certaines formes et renonce aux autres : la différence de l'arabe parlé et de l'arabe littéraire consiste, dit-on, dans la richesse grammaticale de ce dernier, dans la pauvreté du premier. Il en est de même de la langue de Dante : son *volgare illustre e aulico* n'est autre qu'une langue de poëte, qui adopte les idiotismes de tous les dialectes parlés; on compte dans Dante jusqu'à cinq formes différentes de certains mots. Il semble impossible qu'une langue épique de ce genre — et celle d'Homère a la même richesse — ait jamais pu être une langue généralement parlée dans un pays[1].

Comment expliquer d'ailleurs cette fréquente intervention miraculeuse des dieux, la comparaison répétée de la force des hommes d'autrefois avec la faiblesse de la génération actuelle, la perfection admirable des poëmes, qui suppose une longue culture préalable, ces mille contes de marins que nous trouvons dans l'*Odyssée*, et que les voyages des colons peuvent seuls avoir enfantés, comment expliquer tout cela, si ces poëmes avaient été composés cinquante ou soixante ans après les événements qu'ils rapportent? Le silence du poëte sur le retour des Héraclides serait en effet un argument bien grave, si l'on admettait avec Thiersch que les auteurs des poëmes vécurent et chantèrent sur le continent grec; ce silence s'explique très-naturellement chez un Ionien de Smyrne, qui rapporte les traditions locales, et qui ne connaît de l'Europe que l'état actuel, nullement les événements qui l'ont amené, et dont le souvenir ne vivait guère que sur les lieux.

Sera-t-il permis au traducteur et à l'interprète des opinions d'autrui de présenter une solution qui n'a d'autre mérite que

[1] M. Sengebusch (*Neue Jahrb. für Phil. und Pädagogik*, vol. LXVII, 1853, p. 760) voit également, avec presque tous les hellénistes de notre temps, dans la langue d'Homère une langue pour ainsi dire universelle où des dorismes et des éolismes se rencontrent sur une base ionienne.

de donner une place à tous les points définitivement acquis par une controverse de soixante-dix ans, de ne tenir compte des hypothèses et des probabilités qu'autant qu'elles ne heurtent pas le jugement général que tous les lecteurs cultivés se sont formé des poëmes? Voici à peu près ce qu'il dirait.

Pendant des siècles (1200 à 900) les rhapsodes grecs chantaient des ballades héroïques (κλέα ἀνδρῶν) qu'ils composaient eux-mêmes ou qu'ils apprenaient, soit de leur chef, soit de leurs camarades. Deux cents ans environ après le retour des Héraclides et au moment où les côtes de l'Asie Mineure se couvraient de colonies (900 à 800), un de ces rhapsodes, Smyrnéen d'origine ionienne et poëte de génie, conçut l'idée audacieuse de composer tout un poëme non plus de trois cents ou de cinq cents vers, comme les ballades qu'on avait chantées jusque-là, mais de cinq mille ou six mille, et d'y réunir tout un groupe de légendes. Cela était possible sans le secours de l'écriture à une mémoire robuste comme celle de ces temps, et une après-midi suffisait pour débiter le poëme entier. En même temps cette tentative était assez hardie pour qu'on nommât celui qui l'avait faite, le *Rédacteur* par excellence (ὅμηρος). L'entreprise réussit à tel point qu'elle obscurcit toutes les productions antérieures, et que les poëtes ioniens du siècle qui subirent cette impulsion et suivirent cet exemple, les auteurs de la *Petite Iliade*[1], de la *Télémachie*, de la *Rentrée d'Ulysse*, des *Erreurs d'Ulysse*, attribuèrent leurs œuvres à ce grand poëte, afin de leur assurer un meilleur accueil, et parce que, comme les poëtes et les chroniqueurs de la première moitié du moyen âge, ils n'attachaient aucune importance à la gloire d'auteur.

Ces *poëmes d'Homère*, qui bientôt, du temps de Lycurgue, passèrent sur le continent grec ne furent donc autre chose que

[1] C'est-à-dire les chants II à VII de l'*Iliade* actuelle, qu'il ne faut pas confondre avec la *petite Iliade* du cyclique Leschès.

les *poëmes du neuvième siècle*, une de ces époques favorisées où une inspiration commune semble animer toute une génération, et que le monde moderne a vu renaître, dans des conditions bien plus difficiles, au milieu d'une civilisation bien plus avancée et plus compliquée, à la fin du seizième siècle, en Espagne et en Angleterre, dans les poëtes qui se groupent autour de Caldéron et de Shakespeare, et dont les œuvres portent un cachet de famille qui efface presque complétement l'individualité de chacun d'eux.

Cependant l'inspiration allait se ralentissant, et au moment où l'écriture vint à se répandre (700 à 600), une de ces générations de poëtes, moins inspirés et plus savants, qui succèdent d'ordinaire aux époques d'un grand essor, se mit à réunir en deux groupes ce qui, dans les poëmes du grand siècle, se rapportait au cycle de la lutte devant Troie (ἀριστεία), et ce qui avait trait au cycle du Retour du siége (νόστοι) à en souder légèrement les diverses parties, à leur donner un ordre chronologique suffisant, enfin à les fixer par écrit. En même temps ils se mirent à les imiter et à les compléter par de nouveaux poëmes. Telle fut l'œuvre des Cycliques. Celle de Pisistrate[1] fut de faire faire cent ans plus tard une nouvelle copie des deux épopées que le peu d'usage de l'écriture et l'habitude des rhapsodes d'en détacher des morceaux pour les réciter aux

[1] Quant à Solon et son ordre de chanter désormais les poëmes d'Homère. ἐξ ὑποϐολῆς ou ἐξ ὑπολήψεως, M. Nitzsch a prouvé, ce semble (*Sagenpoesie*, Excursus, de p. 413 à 418), que l'interprétation que Müller a donnée de ces mots (*dans l'ordre*), ne peut guère se justifier, et que le sens vrai de ces deux mots est simplement « d'ordre, d'après instruction, d'après prescription. » Conf. aussi Meincke (*Comm. misc.*, p. 42), et G. Hermann (*Opuscula*, V, p. 300 à 311), lequel fait, il est vrai, une distinction entre le ἐξ ὑποϐολῆς ῥαψῳδεῖσθαι de Diogène Laërce et le ἐξ ὑπολήψεως ἐφεξῆς διϊέναι de Platon. Cependant Hermann aussi rapporte l'ordre aux *rhapsodes* et non aux *rhapsodies* : ce ne sont pas les chants qui se suivent régulièrement, ce sont les chanteurs qui se succèdent dans l'ordre.

festins avaient de nouveau morcelés, et dont il n'existait plus qu'un très-petit nombre des manuscrits primitifs.

B

HÉSIODE.

EXCURSUS AU CHAPITRE VIII.

La personnalité d'Hésiode n'a pas été moins mise en question que celle d'Homère par la critique moderne; et ici encore c'est une sorte de réaction contre le scepticisme des premières années du siècle qui se manifeste chez Otf. Müller. L'histoire de cette controverse n'a point encore été faite, que nous sachions, et nous croyons utile d'indiquer sommairement les principales solutions qu'on a données de ce problème ardu, un rapide aperçu des diverses opinions qui se sont combattues depuis plus de cinquante ans. Les matériaux de cette notice nous ont été fournis par notre ami M. Reinhold Dezeimeris, un des érudits les plus sagaces et les plus autorisés qui se cachent en province. Hésiode a été l'étude de la vie de M. Dezeimeris; il en prépare une traduction qui sera, nous n'en doutons pas, définitive. Nous ne saurions assez le remercier d'avoir bien voulu puiser dans le trésor de sa science hésiodique pour nous donner ces notes qui nous permettent d'aborder avec sécurité un sujet qui n'a pas encore été résumé d'une manière suffisante.

Quelques années avant la publication de ses fameux *Prolégomènes*, Fr. Aug. Wolf, dans une édition de la *Théogonie* (1783-1784), résumait en deux pages substantielles ses idées générales sur l'authenticité du texte des poésies d'Homère et d'Hésiode. Il exposait combien ces œuvres, durant toute la période antérieure à l'usage de l'écriture, avaient dû souffrir de modifications de la part de rhapsodes à la fois ré-

citateurs et poëtes, et, s'arrêtant spécialement alors à la *Théogonie*, il y voyait un défaut de suite, une inégalité de style qui ne lui permettaient pas d'admettre que le poëme nous fût parvenu dans la forme de sa primitive composition. Il faisait remarquer d'ailleurs que cet ouvrage, par son sujet même, consistant entièrement en expositions de mythes, objets de la plupart des poésies de la même époque, avait dû se prêter d'une façon toute particulière à des adjonctions et, par suite, à des retranchements. L'illustre critique pensait que c'était aux temps des plus anciens rhapsodes que l'on devait faire remonter les interpolations de la *Théogonie*, et il ajoutait que l'on ne peut songer, de nos jours, à rendre au poëme sa forme primitive[1].

A la suite des remarques de Wolf[2], le célèbre Heyne, qui déjà[3] avait signalé la *Théogonie* comme un recueil de poëmes divers, rassemblé avec assez peu d'ordre, soit par Hésiode, soit par un autre auteur, constatait diverses interpolations de notre texte, et retrouvait dans l'ensemble du prologue trois petits exordes différents ajoutés les uns aux autres et ayant souffert eux-mêmes des interpolations.

Douze ans après la publication du modeste volume de Wolf où ces théories étaient exposées, parurent ses *Prolégomènes* sur Homère. Les mêmes idées y sont développées, et on sait avec quel talent. Seulement cette fois les remarques isolées et presque timides de l'auteur sont devenues des assertions vigoureuses formant la base de tout un système nouveau de critique littéraire appliquée à l'antiquité. Les *Prolégomènes* de Wolf ne traitaient point spécialement des vicissitudes probables ou possibles des œuvres d'Hésiode ; mais, comme il arrive toujours, leur influence, qui devait en somme produire des résultats excellents pour la critique en général

[1] *Théog.*, éd. de 1783-1784, p. 56-58.
[2] *Ibid.*, p. 143 et suiv.
[3] Dans les *Comment. Soc. scient. Gœtting.*, 1779.

donna aussi naissance à des exagérations malheureuses sur ce sujet. Le succès des *Prolégomènes* devait rendre singulièrement tentante l'application des procédés de la critique nouvelle aux œuvres du poëte le plus voisin d'Homère. Aussi la question, laissée à peu près intacte par Wolf, séduisit de nombreux savants, et ce fut tout d'abord la *Théogonie* qui exerça leur sagacité.

Le célèbre God. Hermann, dans sa lettre à Ilgen, publiée en tête des Hymnes homériques (1806), fut un des premiers à développer les théories de Wolf dans leur application aux poésies hésiodiques; mais déjà moins retenu que l'auteur des *Prolégomènes*, il ne crut pas que la critique fût impuissante à discerner le texte original des additions postérieures. Il eut recours à une hypothèse analogue à celle qu'il mit aussi en avant pour Homère, et admettant l'existence d'une *Théogonie* primitive d'Hésiode, il supposait que d'autres poëtes en avaient modifié le texte soit par des retranchements, soit par des additions, selon le but que chacun d'eux se proposait, et il affirmait que, par une singulière bonne fortune, nous nous trouvons posséder, dans le texte connu et pour quelques passages, la rédaction ancienne et celle des interpolateurs. Pour expliquer cette singulière circonstance, il admettait que les scribes, ayant sous les yeux ces diverses recensions, et s'apercevant qu'en beaucoup d'endroits elles concordaient entre elles, s'étaient avisés, pour s'éviter du travail, de les copier les unes après les autres, en ayant soin de n'écrire qu'une seule fois les passages semblables qui s'y trouvaient répétés. Il résultait, selon lui, de ce travail, que çà et là des passages soit du poëte primitif, soit de ses interpolateurs, furent anéantis lorsque les textes n'offraient entre eux que peu de différence. C'est ainsi qu'Hermann, avec une habileté et une sagacité incontestables, expliquait l'état du texte actuel, et, comme exemple à l'appui de son argumentation, appliquant le scalpel de la critique au proëme de l'ouvrage, il en extrayait sept exordes différents

qui, selon lui, montraient d'une façon non équivoque que, dans tout le poëme, on devait retrouver les traces d'un nombre au moins égal de diverses recensions [1].

La réputation de God. Hermann était grande dès cette époque, aussi eut-il bientôt de nombreux imitateurs; l'un des plus distingués, Thiersch, dans un mémoire qui date de 1811 [2], chercha à prouver que ce qu'Hermann avait vu dans le proème, on pouvait aisément le voir dans les diverses parties de la *Théogonie*, où il ne trouvait en somme que les membres épars non pas d'un poëte, mais de poëtes nombreux, réunion assez informe, n'ayant d'autre but que d'offrir un simple catalogue des dieux et une histoire de leurs actions [3].

On voit combien ces doctrines tendaient vite à devenir excessives. De Wolf à Thiersch, la personnalité de l'auteur de la *Théogonie* avait totalement disparu; c'est que la critique littérale avait trop facilement remplacé la critique historique. Un homme de génie et un savant distingué firent rentrer la question dans des limites plus modérées et partant raisonnables. Otf. Müller, en donnant une analyse intelligente du poëme [4], montra le but et le plan du poëte, et rendit la vie à celui-ci. Mützell [5], par une étude approfondie et exacte des éditions, des

[1] *Homeri hymni et Epigr.*, Lips. 1806, p. XI-XIX.

[2] Publié dans les *Denkschr. der Bayer. Akad. für* 1813, Bd. IV, München, 1814.

[3] *L. c.*, p. 22-25.

[4] Voy. notre traduction, I, p. 177 et suiv. — En 1835, à Paris, M. Guigniaut, dans une remarquable exposition du poëme, en faisait ressortir l'unité primitive de conception et de composition. Voir aussi l'article *Hésiode*, dû à la plume de M. Guigniaut, dans la *Biographie* de Didot.

[5] *De emendatione Theogoniæ lib. tres.* Lipsiæ, 1833. Profitons de cette occasion pour relever une erreur qui, du livre de Mützell, pourrait passer dans beaucoup d'autres. Ce savant a pris pour l'édition d'Hésiode de Bâle, 1544, une édition de Bâle, sans date, reproduisant la préface datée de 1544, mais réellement postérieure de plusieurs années et bien préférable de texte. Le travail de Mützell sur cette édition est exact, mais il n'est en rien applicable à la véritable édition de 1544, dont le dépouillement critique est encore à faire.

manuscrits, des citations conservées par les grammairiens et les auteurs anciens [1], retraça les vicissitudes probables du texte qui nous est parvenu, ou indiqua du moins comment on devait chercher à les découvrir. Avec Müller, l'Allemagne montra jusqu'où allait son intuition, son sens intime de l'antiquité; avec Mützell elle fit voir quelle était sa patience, et sur quels travaux de détail elle établissait ses vues d'ensemble. Malheureusement la critique allemande ne voulut pas se contenter de ces qualités solides, et trop souvent encore, après les travaux de Müller et de Mützell, elle se livra aux spéculations d'un prétendu sens esthétique [2] changeant avec chaque auteur, et par conséquent faillible comme chacun. Oubliant trop que ce qui la choquait à tout instant dans ces antiques poëmes ne prouvait au fond qu'une chose, à savoir que leur auteur ne pouvait avoir dans l'esprit cette rectitude de goût, ni cette mesure, dont les chefs-d'œuvre des siècles postérieurs ont fait des règles absolues, elle a taxé d'interpolation tout ce qui lui paraissait sortir d'un plan précis ou excéder les proportions d'un tout déterminé. C'est ainsi que M. Gruppe, d'abord

[1] Mützell (p. 366 et suiv.) fit voir que la théorie d'Hermann sur les recensions du prologue n'était nullement applicable au corps du poëme, attendu que tout porte à croire que ce prologue n'était pas originairement placé en tête de la Théogonie ; il montre que les plus anciens grammairiens ne semblent pas l'avoir trouvé à cette place, et y voit un recueil fait par les Alexandrins des divers prologues d'Hésiode, recueil qui, se trouvant ordinairement en tête des copies des œuvres de ce poëte, s'est peu à peu incorporé à la *Théogonie* qui le suivait immédiatement. On voit que sur ce point les recherches de Mützell aboutissaient à un résultat qui ressemble beaucoup à l'ingénieuse conjecture d'Otf. Müller.

[2] Nous ne parlons pas ici des lettres d'Hermann et de Creuzer sur Homère et Hésiode. Grâce à Müller et aux savants de son école, ces théories excessives, qui font des deux poëtes les interprètes de tout un antique système religieux et philosophique dont ils auraient rapporté machinalement les doctrines sans même les comprendre, ces théories, disons-nous, semblent abandonnées maintenant en Allemagne, où l'on comprend mieux que, si le sens mythologique et historique est précieux, il n'a de valeur qu'autant qu'il s'appuie sur des faits constants, sa mission étant d'expliquer le connu, et nullement d'imaginer le possible.

par l'organe de M. Sötbe[1], ensuite dans une dissertation plus ingénieuse que solide, écrite par lui-même[2], divise la *Théogonie* en strophes de cinq vers, et la réduit ainsi presque au quart de son étendue ; puis, étudiant la question à nouveau, modifie sa thèse, et veut trouver le vrai texte du poëme dans les parties qui s'y trouvent réduisibles en strophes, non plus de cinq vers, mais de trois, réduisant ainsi le poëme à la neuvième partie du texte connu. Enfin G. Hermann reprend[3] cette thèse à son tour et revient aux strophes de cinq vers, tandis que M. Köchly[4] s'arrête aux strophes de trois. C'est un peu, on le sent, de la critique à volonté, et il est fort regrettable de voir tant de science dépensée pour élever des édifices aussi fragiles. Mais avec M. Göttling[5], M. Gerhardt[6], M. Petersen[7], et surtout avec le savant Schömann[8], à qui les études sur l'antiquité

[1] *Versuch die Urform der Hesiodeischen Theogonie nachzuweisent*, Berlin, 1837.

[2] *Ueber die Theogonie des Hesiod*, etc., Berlin, 1841.

[3] *De Hesiodi Theogoniæ forma antiquissima*, Lipsiæ, 1844.

[4] *De diversis Hesiodeæ Theogoniæ partibus*, Turici, 1860, aux pages 16 et 17 de cette dissertation. M. Köchly décrit le plan de la *Théogonie* primitive et indique les passages conservés qui lui paraissent authentiques.— M. Köchly, après Gruppe, croit trouver dans les strophes de trois vers le texte primitif, et dans les strophes de cinq vers une amplification des premières.

[5] Dans ses deux éditions d'Hésiode, 1832 et 1843.

[6] D'abord dans un excellent travail, *Ueber die Hesiodische Theogonie* Berlin, 1856, où il a distingué, en critique aussi savant qu'ingénieux, le' diverses parties dont la *Théogonie* est composée ; ensuite, pour rendre l'ensemble de ses remarques plus facile à saisir, dans une édition du texte même du poëme (1856), où il a indiqué par des caractères divers les parties les plus anciennes du poëme et les interpo'ations subséquentes.

[7] Dans *Ursprung und Alter der Hesiodeischen Theogonie*, Hamburg 1862, où il fait remonter à la date traditionnelle la rédaction de la *Théogonie* d'Hésiode, assemblage de poëmes antérieurs que Schömann voudrait rapprocher jusqu'aux temps de Pisistrate.

[8] Dans de nombreuses et très-intéressantes dissertations publiées à Greifswalde de 1842 à 1853 et réunies dans le deuxième volume des *Opuscula academica* de ce savant. Berlin, 1857.

doivent de si excellents travaux, l'Allemagne a semblé oublier un peu ses fantaisies excessives pour revenir à une critique scrupuleuse et sensée qui s'appuie sur des documents réels et sur la connaissance véritable de l'antiquité.

Néanmoins, si l'on parcourt l'ensemble des publications consacrées à ce sujet depuis Müller, on est amené à constater que la grande majorité des critiques allemands se refuse à voir, dans la *Théogonie* que nous avons, une œuvre originale d'Hésiode. C'est ainsi que M. Bernhardy[1], après avoir réfuté l'opinion de G. Hermann, qui fait remonter Hésiode à une époque antérieure à Homère, émet l'opinion que les *Travaux et Jours* sont l'œuvre d'un seul auteur, tandis que la *Théogonie* ne serait, d'après lui, que l'œuvre d'un dernier rassembleur de poésies diverses sur l'origine des dieux ; et il n'est pas seul à n'y voir qu'une compilation de poésies que ce poëte ou tout autre aurait rassemblées pour en faire une sorte de manuel religieux. D'autres savants admettent bien à la rigueur un poëme primitif dont Hésiode pourrait avoir été l'auteur, mais ils veulent qu'il ait ensuite été retouché, modifié et changé par d'autres poëtes, selon les circonstances et les localités. En somme, beaucoup de négations, une infinité de conjectures ingénieuses et d'observations utiles, mais peu de résultats solidement acquis et reconnus par l'ensemble des savants ; trop d'esprit de système, presque trop de science et pas assez de vues d'ensemble, tel est à nos yeux

[1] *Grundriss*, etc., vol. I, p. 339.

[2] Aussi ne faut-il pas s'étonner si M. F. Ritter (*Wiener Jahrbücher der Litteratur*, Band CVII, 1844, p. 136 et suiv.) combat assez vivement O. Müller, surtout sur le point de l'identité du poëte de la *Théogonie* et de celui des *Œuvres et Jours;* sur le prétendu *ordre* de la *Théogonie* où, au contraire de Müller, il ne voit que le désordre d'un ramassis fortuit de poëmes ; sur l'unité des *Travaux et Jours*, qui lui paraît on ne peut plus contestable, etc. Je ne parle pas du détail qu'il m'est défendu d'aborder dans ces pages, mais M. Ritter n'admet pas que le frère de Persès soit le poëte lui-même, il élague tout la partie sur la navigation, comme ne s'adressant plus à Persès, etc.

l'impression qui doit ressortir des nombreux travaux de la philologie allemande sur la *Théogonie* d'Hésiode.

Les nombreuses dissertations qui, depuis Wolf, ont eu pour objet les autres œuvres du poëte d'Ascra, n'aboutissent guère à des conclusions plus explicites. Le premier qui, après Thiersch, ait entrepris de battre en brèche l'authenticité relative du texte des *Travaux et Jours*, fut M. Twesten, dans une dissertation[1] qui, peut-être, a été plus louée que lue. La déplorable tendance qui consiste à appliquer les règles du goût et de la composition modernes aux œuvres de la civilisation grecque naissante, et à les juger d'une manière absolue a, ce nous semble, très-souvent égaré M. Twesten. Que dire du savant et regrettable M. K. Lehrs, qui, dans ses *Quæstiones epicæ*[2], qui renferment tant de bonnes observations, soutient cette singulière thèse, que la plupart des vers des *Travaux et Jours* n'ont entre eux aucun lien de sens, et ne se trouvent rapprochés les uns des autres que parce qu'ils renferment des mots analogues ou des assonances de syllabes semblables! Avec de pareilles théories, jointes à l'exagération du procédé de critique de M. Twesten, on ne voit pas où pourraient s'arrêter les conjectures. La sagacité, lorsqu'elle est ainsi uniquement destructive, n'est plus que de l'audace, et l'esprit de critique dont notre siècle est si justement jaloux serait bien peu de chose, en vérité, s'il consistait uniquement à supprimer tout ce qui, dans le passé, ne lui paraîtrait pas suffisamment clair et conforme aux principes reçus de la composition littéraire.

[1] *Commentatio critica de Hesiodi carmine quod inscribitur Opera et Dies*, Kiliæ, 1814. Les épithètes élogieuses que Wolf a accordées à cette dissertation (*Scutum Herculis* ed. Ranke, p. 80), sans être de tout point imméritées, avaient besoin, ce nous semble, de quelque correctif, et Wolf a peut-être jugé avec un peu de partialité un de ses admirateurs et de ses premiers disciples. Les arguments mis en avant par Twesten sont ordinairement loin d'avoir la force de ceux que le maître avait si habilement employés dans les *Prolegomènes*.

[2] Regimonti Prussorum, 1837.

C'est au moment même où l'Allemagne nous offrait le spectacle de ces tentatives hasardeuses que Müller, dans ses admirables comptes rendus critiques, vint éloquemment démontrer que, pour lire et comprendre les auteurs anciens, il faut ne jamais perdre de vue le but dans lequel chacun d'eux écrivait, s'assimiler ses pensées, s'initier à sa manière, vivre pour ainsi dire de sa vie et dans son temps, sans quoi tout devient incompréhensible. Vouloir étudier les *Travaux et Jours* comme un poëme didactique, en y cherchant un plan susceptible de résister à la critique littéraire de nos jours, c'est se condamner d'avance à n'y trouver que désordre et incohérence. A cet égard, deux pages de Müller sur Hésiode[1] prouvent plus et mieux pour l'authenticité d'ensemble[2] des *Travaux et Jours*, que les bonnes dissertations de Ferd. Ranke[3], et même que les judicieux et savants prolégomènes où E. Vollbehr[4] démontre l'unité de dessein du poëte et la cohérence générale des principales parties de son œuvre. D'ailleurs l'on ne saurait nier l'influence considérable exercée à cet endroit par l'œuvre de Müller; car si, après les prolégomènes parfois trop absolus[5] de Göttling (1831 et 1843), on trouve encore des traces d'esprit de système dans les dissertations pleines de vues neuves et d'excellentes

[1] Voy. t. I, p. 165 et suiv.

[2] Évidemment il faut admettre que ce poëme a, lui aussi, été modifié par des interpolations, et l'orthodoxie du savant Lennep (dans son édition d'Hésiode) et de Ranke est sans doute trop absolue; mais nous n'entendons parler ici que d'une authenticité relative, applicable à l'ensemble de l'œuvre, à la disposition générale du poëme, et nullement aux minimes détails de quelques courts passages ou de vers isolés.

[3] *De Hesiodi Operibus et Diebus commentatio*, Gœttingæ, 1837; *Hesiodeische Studien*, Göttingen, 1840.

[4] *Hesiodi Opera et Dies, recognovit, prolegomena scripsit*, etc. *E. Vollbehr*, Kiliæ, 1844.

[5] Hâtons-nous de dire, pour être justes, que ces mêmes prolégomènes sont, sur plusieurs points, un modèle de critique savante et substantielle, et que cette édition d'Hésiode est, en somme, un des livres où l'on peut le plus apprendre sur l'antiquité.

recherches publiées successivement par MM. Heyer[1], Steitz[2] et Hetzel[3], si l'on regrette de n'y trouver le plus souvent qu'une étude minutieuse et grammaticale de détails, là où des vues d'ensemble eussent été aussi nécessaires, il n'est pas moins incontestable que ces travaux, où tout montre une connaissance plus juste de l'esprit de l'antiquité, sont l'œuvre d'auteurs imbus des principes lucides de l'école philologique dont Otf. Müller fut le chef et le modèle[4].

Les fragments des autres ouvrages que l'antiquité attribuait à Hésiode ont aussi exercé l'érudition allemande. Après le travail préliminaire de Lehmann[5] et la première édition de Gött-

[1] *De Hesiodi carmine quod Opera et Dies inscribitur commentatio*, Schwerin, 1848. M. Heyer trouve dans ce poëme des vers et des tirades apocryphes, il croit de plus que l'ordre général a été modifié ; mais, si l'on retranche les passages sur les *Ages*, les *Proverbes* et les *Jours*, on retrouve dans le reste, selon lui, la teneur de l'œuvre primitive.

[2] *De Operum et Dierum Hesiodi compositione, forma pristina et interpolationibus comment. critica. Pars prior*, Gœttingæ, 1856. D'après ce savant, le poëme original d'Hésiode aurait contenu à peu près les mêmes parties que notre texte (excepté pourtant les récits sur *Pandore* et sur les *Ages*), mais les interpolations des rhapsodes et des lecteurs en ont modifié sensiblement la forme primitive.

[3] *De Carminis quod Opera et Dies inscribitur compositione et interpolationibus disputatio prior*, Weilburg, 1860. M. Hetzel fait à son tour, dans le texte du poëme, le relevé des parties qui lui paraissent authentiques; il s'applique à justifier son choix par des considérations intrinsèques qui méritent d'être étudiées avec attention, et il modifie et étend un peu l'énumération des passages des anciens poëtes grecs qui ont évidemment imité des vers des *Travaux et Jours;* énumération importante qui nous montre que le texte connu non-seulement de Plutarque et des Alexandrins, mais encore de Solon, de Théognis et de Simonide de Céos, était, sinon en totalité, du moins pour un grand nombre de passages, celui même que nous possédons. — Les dissertations de M. Steitz et de M. Hetzel ont été le sujet d'un article bien fait, signé Franz Susemihl, dans les *Jahrbücher für class. Philol.*, 1864. Hft. I, p. 1 et suiv.

[4] On ne lira pas sans fruit l'étude philosophique que M. Lilie a fait de l'ensemble du poëme dans un programme de Breslau, 1849.

[5] *De Hesiodi carminibus perditis particula prior*, Berolini, 1828.

ling[1], M. Marckscheffel entreprit l'étude minutieuse de ces fragments divers, et, dans un livre aussi savant que judicieux (1840), il résuma les témoignages des anciens, développa ses propres idées remplies de modération et de bon sens sur les poésies dans le goût d'Hésiode, et combattit la théorie d'une école hésiodéenne dont quelques savants auraient voulu faire une sorte de corps professionnel. Bien que Göttling, dans sa deuxième édition d'Hésiode (1843), ait réfuté quelques-unes des assertions de ce savant, le livre de Marckscheffel n'en restera pas moins un des ouvrages les plus utiles que l'Allemagne ait produits sur la question complexe de l'existence d'Hésiode et de l'identité de ses œuvres; et, avec les travaux si remarquables de Mützell sur la *Théogonie*, et de Ranke sur le texte et l'origine du *Bouclier d'Hercule*[2], il montrera combien peuvent être féconds en résultats les principes de cette école savante qui apprit à puiser dans les recherches patientes et minutieuses de l'érudition le sentiment vrai de l'antiquité pour le développer ensuite dans des aperçus larges et précis.

Répétons-le cependant en finissant, il est un fait qu'il semble difficile de nier : la science allemande n'a point souscrit à l'opinion un peu absolue de Müller; et l'on peut dire qu'aujourd'hui personne ne croit, comme notre auteur, à l'identité du poëte de la *Théogonie*, des *Travaux et Jours* et du *Bouclier d'Hercule*, que presque tous les savants considèrent ces divers poëmes comme des recueils de morceaux fort différents par la forme et par l'esprit, et plutôt comme des créations de siècles entiers que comme des œuvres individuelles ou des produits d'une école. On ne nie cependant pas généralement que la main d'un seul n'ait donné à chacun de ces poëmes la

[1] *Hesiodi, Eumeli, Cinæthonis, Asii et Carminis Naupactii fragmenta* collegit, emendavit disposuit Guil. Marckscheffel, Lipsiæ, 1840.

[2] *Hesiodi quod fertur Scutum Herculis ex recogn. et cum animadv F. A. Wolfii* edidit Ferd. Ranke. Quedlinburgi, 1840,

forme définitive que nous possédons; mais on ne peut se résoudre à lui attribuer une très-haute antiquité[1].

C

SUR LES POËTES LYRIQUES ET SUR LA MUSIQUE.

EXCURSUS AUX CHAPITRES III ET XII A XV.

De tout le livre d'Otf. Müller, les chapitres sur la poésie lyrique peuvent être considérés comme la partie la plus complète et la plus irréprochable. Presque toutes les idées qu'il a émises à cet égard ont fini par prévaloir; presque toutes ses conjectures se sont confirmées ou ont été rendues plus probables encore par les recherches de ses successeurs; presque tous les détails enfin que ses devanciers avaient élucidés et qu'il résuma en les donnant comme authentiques, n'ont plus été révoqués en doute.

Les exceptions sont rares. Il y en a cependant. Ainsi, en ce qui regarde la poésie hymnique antérieure à Homère (c. III de notre traduction), Lobeck avait déjà prouvé[2] que les poëtes légendaires, tels que Linos, Orphée et autres, sont les créations d'un temps bien plus récent que celui de l'*Iliade* et de l'*Odyssée;* et quant à la première apparition de la musique, du dithyrambe, de l'élément mystique et extatique dans le culte et dans la poésie, il l'avait placée bien moins haut que O. Müller, puisqu'il mettait cette importante révolution intellectuelle de la Grèce entre 620 et 520. M. F. Ritter, dans sa critique de l'*Histoire de la littérature grecque* d'Otf. Müller[3] a soutenu

[1] Les opinions de la critique contemporaine ont été fort bien résumées par M. Bernhardy (*Grundriss*, I, p. 335 à 340, et II, p. 186 et suiv.)
[2] *Aglaophamus*, p. 255 et suiv.
[3] *Wiener Jahrbücher der Litteratur*, Band CVII, p. 123 et suiv.

la même thèse, mais il me semble que sa polémique repose sur un malentendu, et que Otf. Müller et Lobeck ne sont nullement en contradiction. Otf. Müller ne prétend jamais que les héros, tels que Linos et autres, soient des personnages réels, il convient qu'ils n'ont été inventés qu'à partir du sixième siècle; les chants qu'on leur attribuait n'en pouvaient pas moins exister de toute antiquité. Là où l'on serait plutôt disposé à souscrire aux critiques de M. F. Ritter, c'est quand il reproche à Otf. Müller d'attribuer une trop grande importance à la Piérie, comme siége d'une civilisation précoce; car il n'est guère fait mention de cette *patrie des Muses* que Müller donne comme le berceau de toute la poésie grecque, que dans le *Catalogue* de l'*Iliade* et dans le *Bouclier d'Hercule*, tous deux incontestablement produits d'une époque bien postérieure à Homère et Hésiode.

Quant aux poëtes éoliens, les savants qui les ont étudiés depuis Otf. Müller, MM. Th. Bergk, Welcker, Bernhardy, Köchly, Kock[1] et autres, n'ont guère fait que développer ou confirmer les idées de Müller sur Alcée, Sappho et Anacréon, quoiqu'ils se soient parfois trouvés en désaccord sur quelques points de détails, de biographie ou de forme. Il est vrai que M. Mure a essayé de renouveler contre Sappho l'antique et odieuse accusation des comiques[2], qu'Otf. Müller avait repoussée avec tant d'indignation; mais aussitôt tous les vrais connaisseurs de l'antiquité, M. Welcker en tête, malgré quelques divergences d'opinions qui le séparaient de Müller, se sont sou-

[1] Th. Bergk, *Poetæ lyrici græci*, 1853; Welcker, *Kleine Schriften*, vol. I, II, IV, 1860 (?); Bernhardy, *Grundriss der griech. Litter.*, 1854, vol. II (cf. aussi la troisième édition, 1861, I, p. 133 et 387); Köchly, *Ueber Sappho* dans les *Academische Vorträge und Reden*, 1859; Kock, *Alkäos und Sappho*, 1862.

[2] W. Mure, *A critical History of the Language and Litterature of ancient Greece*, 1855, tome III.

levés pour combattre victorieusement les allégations de l'écrivain anglais. M. Köchly s'est acquis des titres particuliers à la reconnaissance des amis de l'antiquité en refaisant, à propos de Sappho, le travail un peu vieilli de Fr. Jacobs sur les femmes grecques, et il a admirablement développé les idées de Müller sur la position des Éoliennes comparée à celle des Ioniennes. M. Kock a même fait un pas de plus qu'Otf. Müller en nous montrant dans Sappho, avec une conviction ardente et qui gagne le lecteur, l'idéal de l'institutrice grecque qui s'attache avec une ardeur presque sensuelle, comme le comportaient un temps et un pays, qui ne voyaient dans la beauté du corps qu'un symbole de l'âme, aux jeunes filles qu'elle forme et chez lesquelles elle veut éveiller le sentiment de l'idéal. Comme M. Bernhardy, il adopte aussi la manière de Müller d'envisager les rapports entre Alcée et Sappho, et rejette comme lui et comme tous les critiques qui se sont occupés de la question, l'authenticité de la fable de Phaon et du rocher de Leucade[1]. Müller, d'ailleurs, sur ce point, n'avait fait que développer les idées de Welcker émises dès 1816[2]. M. Kock va même jusqu'à croire — il faut dire cependant que personne, jusqu'à présent, ne l'a suivi aussi loin — que Sappho ne distingua jamais un homme et resta toujours exclusivement vouée à sa mission d'éducatrice. On verra aussi, en consultant les ouvrages que je viens de citer, que pour ce qui est du détail et des circonstances probables dans lesquelles les fragments d'Alcée et de Sappho furent composés, tous adoptent, à de très-légères exceptions près, les hypothèses d'Otfried Müller, à plus forte raison ont-ils adopté ses idées générales sur le caractère et la forme de la poésie éolienne. M. Léo Joubert a très-heureusement résumé, en ce qui regarde les

[1] Voy. les pages que M. Duncker (*Geschichte der Griechen*, 1857, II, p. 88) a consacrées à ces poëtes dans son encyclopédie d'histoire ancienne et qui contiennent à peu près le résumé des études faites à ce sujet.

[2] Welcker, *Kleine Schriften*, vol. II, p. 105 et suiv.

poëtes éoliens, les opinions aujourd'hui accréditées dans la haute science[1].

L'étude de Müller sur Alcman, Stésichore, Ibycus et Simonide peut également être considérée comme définitive. Il n'en est pas des idées de Müller sur l'art de Pindare comme de ses opinions sur les autres poëtes lyriques. En effet, si ses aperçus sur le caractère de la poésie dorienne, sur la forme de cette poésie, sur la manière de la débiter, sur son développement historique, ont trouvé peu de contradicteurs, si ses notices biographiques sur Alcman, Stésichore et Pindare ne contiennent guère rien de contestable et de contesté[2], si presque partout, et notamment en métrique, il s'est borné à résumer ses devanciers[3], on a au contraire plusieurs fois exprimé le désir[4] qu'un philologue compétent, qui fût en même temps esthéticien autorisé, nous donnât de la *poétique* de Pindare, du procédé de son art, un aperçu différent de celui de Otf. Müller et

[1] *Essais de critique et d'histoire*, 1863, p. 142 à 201. Ces pages ne sont pas exclusivement consacrées à la poésie éolienne, puisqu'il y en a quelques-unes sur Théocrite : cette partie se borne cependant à quelques remarques peu développées.

[2] Voy. cependant, pour quelques détails, Schneidewin (*De vita et scriptis Pindari* dans le *Pindare* de Dissen, 1843); Rauchenstein (*Zur Einleitung in Pindar's Siegeslieder*, 1843, et *Commentationes pindaricæ*, 1844 et 1845), et surtout T. Mommsen (*Pindarus*, 1845).

[3] Voy. Böckh (*de Metris Pindari*), Ulrici qui résume également les travaux de Böckh et autres (*Gesch. der hellen. Dichtk.*, II, p. 25 à 45) et Thiersch, dans son *Introduction* à Pindare. Cf. cependant Heimröth, *Die Wahrheit über den Rhythmus in den Gesängen der alten Griechen*, 1846.

[4] Particulièrement M. Bernhardy (*Grundriss*, II, p. 527) et M. Tycho Mommsen (*l. c.*, p. VIII), qui nous semble cependant un peu trop sévère pour le travail si consciencieux de Dissen. Auparavant déjà, G. Hermann (*Opuscula*, VII, p. 18 et suiv.); Welcker (dans le *Rhein. Museum*, I, 1832, p. 461 et suiv.; II, 1833, p. 364 et suiv.); Böckh (*Jahrbücher der Litteratur*, 1830, II, p. 599 et suiv.); Thiersch enfin, dans les actes de l'académie de Munich (vol. II, I, p. 50 et suiv.), avaient combattu Dissen que Müller devait reproduire, en le corrigeant, il est vrai.

de Dissen[1]. Il est vrai que la tentative a été faite[2], mais a-t-elle été aussi heureuse qu'on pouvait le désirer? Il est permis d'en douter, et jusqu'à présent les pages d'Otfried Müller nous semblent encore le mieux répondre à ce que l'on est en droit d'exiger d'un travail de ce genre. Il va sans dire que si nous ne parlons pas du beau livre de M. Villemain, c'est qu'il appartient à un ordre d'idées complétement différent de celui des Allemands.

Il reste un dernier point sur lequel nous demandons la permission de nous étendre un peu plus. Nous voulons parler de la *musique des anciens* qu'Otf. Müller a exposée d'une façon qui n'est pas suffisamment claire, ce nous semble. M. Bernhardy a déjà relevé quelques inexactitudes quant au côté historique de cette question[3]; nous allons essayer de redresser quelques erreurs techniques, d'éclairer quelques pages un peu obscures de Müller et d'expliquer aussi succinctement que possible, en nous aidant de travaux anciens et récents, allemands et français[4], et après avoir consulté des

[1] *De ratione poetica carminum pindaricorum et de interpretationis genere iis adhibendo*, dans son édition posthume de Pindare donnée par Schneidewin en 1845. Müller n'a pas seulement adopté dans son *Histoire de la littérature grecque* la manière de voir de Dissen, il l'a défendue avec chaleur dans sa préface aux Opuscules de Dissen (p. XLIX et suiv.).

[2] G. Bippart (*Pindar's Leben, Weltanschauung und Kunst*, 1848).

[3] Il conteste, entre autres, que Terpandre ait été le créateur de la musique ancienne. (Voy. *Grundriss*, II, p. 530). Il combat très-vivement et avec assez d'étendue la thèse de Müller, qui consiste à voir dans le mode dorien une création nationale de Grecs (*ibid.*, I, p. 355 et 375), et ne voit dans tout ce que Müller dit sur Olympos qu'un jeu d'imagination conjecturale. A ses yeux la musique éolienne et ionienne est antérieure à celle des Doriens.

[4] Voy. Burette, *Examen du traité de Plutarque De Musica* (*Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, vol. VIII (1733), p. 27 à 96). *Examen d'un passage de Platon sur la musique* (*ibid.*, III (1723), p. 118 et 130). Conférez aussi les travaux du même auteur dans ce même recueil, X, III, p. 180; XIII, p. 173; XV, p. 293; XIII,

artistes éminents et dont la compétence ne peut être contestée, le système musical des anciens, tel qu'il est possible de le distinguer encore.

Il est, en effet, très-difficile de se faire une idée bien nette de la musique des anciens ; car, quoique les écrits sur la théorie de la musique ne nous fassent pas défaut, ces écrits ne suffisent nullement pour nous donner une solution satisfaisante du problème, parce qu'il ne nous est pas resté d'œuvre d'art qui puisse servir d'exemple illustrant la théorie. Il en est de la musique comme de l'architecture et de la poésie. Les analyses d'Aristote lui-même et les explications de Vitruve ne nous permettraient pas de reconnaître l'essence de la poésie et de l'art antiques, si nous ne possédions l'*Iliade*, les tragédies grecques et les temples romains ; et la musique est certainement bien plus difficile encore à définir en termes abstraits que ne l'est la poésie, et toutes les théories du monde ne valent pas, en cette circonstance, deux ou trois exemples bien conservés. Malheureusement nous ne possédons, de la période classique de la musique grecque, que la mélodie très-peu authentique de la première strophe de la première *Pythique* de Pindare [1] ; de

p. 31, 61 à 107; VIII, I, V, p. 133; IV, p. 116, VIII, p. 63; V, p. 152, 169, 200; Rochefort, *Recherches sur la symphonie des anciens* (*ibid.*, XLI, p. 365, 1776); Chabanon, *Conjectures sur l'introduction des accords dans la musique des anciens* (*ibid.*, XXXV, p. 360, 1765). — Parmi les travaux récents, je citerai l'excellente dissertation de M. Vincent de l'Institut, *De la musique des anciens Grecs* (*Congrès scientifique de France*, session XX[e], tome II, Arras et Paris, 1854, p. 378 et suiv.), un volume de M. Fortlage (*Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt*, Leipzig, 1845), et un autre de M. R. Westphal (*Harmonik und Melopoie der Griechen*, Leipzig, 1863). C'est ce dernier et remarquable livre qui nous guide surtout dans cet exposé sommaire.

[1] On la trouve reproduite aussi dans l'ouvrage déjà cité de M. Bippart sur Pindare (p, 179) ; mais tout ce que l'auteur ajoute pour expliquer cet exemple prouve uniquement qu'il est incapable de trouver le mode dans lequel la mélodie est écrite, chose qui serait bien facile si la théorie de M. Bippart était soutenable.

la période de la décadence, que trois chansons qui datent du premier siècle de l'empire romain, plus une petite mélodie instrumentale.

Les écrits qui nous sont conservés sont des travaux purement abstraits : ils n'analysent aucune œuvre d'art musicale, ils n'établissent aucune théorie de mélodie ou d'harmonie et ne s'occupent que de l'exposition de certaines thèses générales auxquelles les anciens essayaient de trouver une sanction et une justification philosophiques. On y rencontre un tissu de catégories logiques, jeté sur des phénomènes tout à fait vulgaires de la musique, mais on y cherche en vain la réponse aux questions sur la nature même et l'essence de la musique grecque. Aussi la connaissance que nous avons de cet art proprement dit ne saurait-elle être comparée à celle que nous possédons de la rhythmique et de la métrique des anciens, pour lesquelles nous avons non-seulement un certain nombre de faits positifs, mais aussi des exemples qui nous permettent d'étudier les divers genres de style de la même manière à peu près que nous étudions l'architecture ancienne d'après les ruines qui nous en sont restées.

Il est certain que les Grecs faisaient grand cas de la musique et qu'ils la mettaient au-dessus des autres arts, sinon en théorie, du moins en pratique. L'architecte et le peintre n'étaient guère à leurs yeux que des artisans, tandis que le musicien avait une position distinguée, pareille à celle du poëte, ainsi qu'on le voit par les concours des fêtes helléniques. Elle jouait un rôle important dans l'éducation, plus important qu'aujourd'hui, quoi qu'elle fût loin d'être aussi développée et aussi riche que la nôtre, peut-être même à cause de cette infériorité qui la rendait plus accessible à la masse que notre art si savant et si complexe. On n'a qu'à voir l'influence qu'exerce sur la masse des hommes la musique la plus rudimentaire, telle que la mélodie du ranz des vaches suisse ou la puissance rhythmique de la *Marseillaise*, pour comprendre

que l'action de cet art sur les hommes, loin de dépendre de son degré de perfection, est peut-être en raison inverse de ce degré.

La musique des anciens était inférieure à la nôtre pour plus d'une raison. D'abord elle n'était point indépendante et libre comme la musique moderne qui, il est vrai, paraît souvent encore accompagnée de la poésie, mais qui la domine toujours : car, à peu d'exceptions près, la poésie joue un rôle secondaire dans nos opéras et on sait le peu de valeur littéraire des *libretti*. D'ailleurs, si l'on veut trouver le côté essentiel ou du moins l'élément le plus important de la musique moderne, on doit le chercher, non dans l'opéra, mais dans la symphonie instrumentale. Il est vrai que les anciens avaient également une musique vocale et une musique instrumentale, mais la première seule arriva chez eux à un certain développement, la seconde se bornant à l'exécution de solistes et de virtuoses.

Le caractère distinctif de leur musique vocale fut la subordination absolue de l'élément musical à la parole qu'il accompagnait et qui dominait tout ; et si, néanmoins, chez les Grecs la musique ne fut jamais sacrifiée à la poésie au même point où nous voyons cette dernière de nos jours subordonnée à la musique, elle ne devait cependant jamais prendre assez d'importance pour attirer l'attention du public sur elle au détriment de la poésie qu'elle accompagnait.

Cette musique vocale était, comme la nôtre, ou le chant solo ou le chant choral ; mais le chœur n'était, à vrai dire, que le renforcement du solo ; car on ne connaissait point ce que nous appelons le chant à plusieurs voix, autrement dit, la réunion simultanée de différentes notes selon les règles de l'harmonie, dans le sens moderne de ce mot ; les chœurs grecs chantaient à l'unisson. On employait seulement la répétition à l'octave lorsqu'on réunissait des voix de registre différent [1].

[1] L'exemple du morceau à quatre parties que donne M. Vincent (*l. c.*, p. 380), ne nous semble pas heureux : et il paraît difficile que dans au-

La musique instrumentale des Grecs, au contraire, était susceptible d'harmonie et de parties, et n'était point bornée, comme leur chant, à l'unisson. Ils se servaient d'instruments à cordes ou à vent, tout en n'admettant, dans l'exécution des œuvres d'art proprement dites, que les instruments de bois ou de jonc (αὐλοί), le cuivre (σάλπιγγες) étant reservé à la musique militaire. Les instruments à vent, qu'ils fussent en bois ou en jonc, avaient en général un registre plus bas que les nôtres, et se rapprochaient, par le timbre et par l'effet qu'on leur attribue sur l'auditoire, de nos clarinettes et de nos hautbois. Quand pourtant nous entendons parler les anciens avec enthousiasme de leurs flûtes (αὐλοί), il ne faut pas perdre de vue qu'ils en parlaient comparativement à leurs instruments à cordes, qui chez eux n'étaient guère autre chose que notre harpe, instrument d'un timbre de son mat et sans couleur, s'il est permis de s'exprimer ainsi, même à l'état de perfection qu'il a atteint de nos jours. Leur cithare ou lyre ne soutenant point le son et ne comportant ni une grande différence dans le *piano* et le *forte*, ni une exécution rapide, n'était point susceptible d'un développement tel que celui du violon, ou même du piano moderne : et c'était pourtant l'instrument qui dans l'antiquité jouait sans contredit le premier rôle [1]. Du reste, ce que les anciens demandaient à la musique n'était

cun temps une oreille humaine ait pu trouver agréable cette réunion de dissonances. D'ailleurs, on souscrit volontiers à ce que M. Westphal dit de nos philologues musiciens, dont pourtant nous exceptons volontiers M. Vincent qui a fait d'excellentes études sur la question. « Oh ! ces pauvres Grecs, s'écrie M. Westphal, que d'affronts et que d'outrages ne leur ont pas faits les philologues ! Pour défendre ce peuple si classique, si artiste contre le reproche d'avoir eu une musique vocale unisone, ils leur ont prêté des hurlements plus discordants que ceux des loups, les ont fait chanter en quartes et quintes continuelles, et ont trouvé que cela devait être beau. »

[1] La description d'Otf. Müller de l'heptachorde (p. 310) est assez exacte et peut donner au lecteur une idée suffisante de la nature des instruments à cordes des anciens.

point qu'elle rendît la vie intérieure de l'âme, qu'elle donnât une expression aux passions qui agitent l'homme, ainsi que le fait la musique moderne, mais bien qu'elle élevât l'auditeur dans une sphère idéale, sublime, supérieure aux sentiments réels et journaliers.

Les Grecs avaient, comme nous, des tons ou gammes transposées, en d'autres termes, ils reconnaissaient douze sons distincts, se répétant, à partir du douzième, dans tout le système tonal, placés à un demi-ton d'intervalle les uns des autres et pouvant servir de point de départ d'une gamme diatonique, le treizième son étant la répétition du premier à un registre plus ou moins élevé. Les gammes diatoniques composées, comme les nôtres, de sept sons sur douze, cinq étant supprimés, et susceptibles d'être transposées à chacun des degrés de ce que nos musiciens appelleraient la série chromatique, étaient appelées τρόποι ou τόνοι. La position relative de leurs intervalles était identique et ce n'était en réalité qu'une seule et même gamme transposée, exactement comme chez nous la gamme majeure ou mineure transposée.

Les ἁρμονίαι, au contraire, étaient une série de sept gammes (également diatoniques) distinctes et différant essentiellement de caractère, grâce à la position qu'occupaient les intervalles. Nous pouvons leur appliquer le terme *mode* et nous en faire une idée approximative, bien que très-incomplète, d'après les tons dits d'*église* qui s'employaient au moyen âge dans le plain-chant.

En prenant pour exemple ce que les Grecs appelaient le mode éolien, lequel correspond à notre gamme de *la mineure* sans altération (c'est-à-dire sans aucun #) nous trouvons la série d'intervalles que voici :

la, si, ut, ré, mi, fa, sol.
1 1/2 1 1 1/2 1

En commençant par *si*, nous aurons la disposition suivante :

si, ut, ré, mi, fa, sol, la,

1/2 1 1 1/2 1 1

qui constituait le mode mixolydien. En commençant par le troisième degré (*ut*), nous aurions la disposition du mode lydien ; et en continuant à changer de la même façon le point de départ, nous aurions les quatre autres ἁρμονίαι, phrygienne, dorienne, hypodorienne et iastique.

La grande confusion qui règne dans les études qu'on a faites de la musique grecque et la difficulté extrême qu'on a eue à se rendre compte du système musical des anciens, s'expliquent aisément quand on sait que les Grecs employaient le mot τόνοι pour désigner et les τρόποι et les ἁρμονίαι qui diffèrent cependant dans toute leur essence. Bien plus, ils ne donnaient pas seulement un double sens au mot τόνοι, mais Bœckh a prouvé — et c'est là un service inappréciable qu'il a rendu à ces études difficiles — qu'ils employaient aussi les expressions telles que *dorienne*, *phrygienne*, et pour désigner chacune des douze gammes transposées ou τρόποι, aussi bien que les sept ἁρμονίαι. Qu'on ne l'oublie donc pas, la dénomination *dorienne*, *lydienne*, etc., représente d'une part la hauteur absolue d'une gamme transposée, en d'autres termes, indique si nous jouons ou chantons la gamme de *fa*, ou bien celle de *sol*, etc.; d'autre part elle désigne un mode particulier selon la position réciproque des intervalles.

De même que les Grecs appliquaient le terme τόνοι indistinctement aux τρόποι et aux ἁρμονίαι, deux choses si essentiellement différentes pourtant, ils se servaient, sans distinction aucune, des dénominations d'*éolien*, *dorien*, etc., pour les gammes transposées (τρόποι), et pour les modes (ἁρμονίαι). On comprend donc facilement et on excuse volontiers les erreurs où sont tombés la plupart des savants.

Quant aux γένη ou *genres* [1], Müller se trompe évidemment

[1] Voy. p. 312 de notre traduction.

en supposant qu'ils étaient déterminés par les *modes ;* ce n'étaient évidemment que des modifications dans la manière d'employer les modes, modifications obtenues par le rejet de certaines notes et de certains intervalles. Ainsi il y avait certains genres (le genre enharmonique par exemple ou le genre chromatique) qui n'étaient employés qu'en certains modes ou harmonies, et d'autres dont nous ne savons pas dans quels modes on les employait. Le *genre diatonique* s'appliquait à peu près à tous, et c'est probablement dans cette circonstance qu'il faut chercher la source de l'erreur d'Otfried Müller ; car pour ce cas spécial, mais pour ce cas seul, sa théorie trouverait son application, puisque ce serait l'ordre dans lequel se succèdent les intervalles qui y déterminerait le *mode* dans lequel on chantait ou jouait. Il est évident d'ailleurs que dans les époques plus avancées de l'art, le Grec employait la variation des *genres* dans la même *harmonie* (mode), dans un seul et même morceau, à peu près comme nous faisons des modulations et variations de rhythmes : un *genre* ne pouvait donc jamais être *déterminé* par un *mode*.

Encore une légère erreur qui se trouve dans le texte d'Otf. Müller, et nous avons terminé. « Dans le genre chromatique, dit notre auteur, les intervalles sont, le premier d'un demi-ton, le second d'un ton et demi, le troisième d'un demi-ton [1]. » M. Westphal nous semble bien mieux définir ce genre en disant : « Le propre de la gamme chromatique consistait en ce que le demi-ton *h c* était suivi d'un autre demi-ton *c - cis*, comme *e f* était suivi de *f fis*. Les deux demi-tons se succédaient donc immédiatement et ce n'est qu'après eux que venait l'intervalle d'une tierce mineure (1 1/2 ton) [2]. » Il en est de même des deux petits intervalles de 1/4 de ton qu'on

[1] Voy. p. 311 de notre traduction.
[2] Voy. Westphal, chap. IV, p. 129.

appelait *diesis* qui venaient directement à la suite l'un de l'autre, et auxquels succédait l'intervalle de la tierce moyenne (2 tons)[1].

Pour ce qui est de la notation, les Grecs connaissaient soixante-sept notes pour chacune desquelles ils avaient un double signe, selon qu'elle était destinée à être exécutée par un instrument ou par la voix humaine. Leur système de notation ressemblait sous bien des rapports au nôtre; ils désignaient même leurs notes d'après les lettres de l'alphabet, comme le font encore de nos jours les nations d'origine germanique. Ils avaient de plus adopté pour la pratique ordinaire un système de solfége qui ne s'éloigne pas trop du système moderne, afin de désigner en chantant les notes par des monosyllabes; car leurs lettres ayant souvent deux ou plusieurs syllabes (*alpha*, *bêta*, etc.) on n'aurait guère pu s'en servir dans la pratique.

D

DE L'ORGANISATION MATÉRIELLE DU THÉATRE GREC.

NOTES EXPLICATIVES AU CHAPITRE XXII.

Otfried Müller avait très-particulièrement étudié le sujet de ce chapitre qui n'est guère autre chose qu'un résumé des idées exposées par lui avec plus de détails et avec les arguments à l'appui, dans plusieurs comptes-rendus d'ouvrages, dans ses *Euménides*, et dans l'article *Encyclème* de la grande Encyclo-

[1] Quant au quart de ton sur lequel M. Vincent établit des théories fort ingénieuses, ce n'était probablement qu'une finesse de jeu du soliste, comme nous la trouvons aujourd'hui chez nos premiers chanteurs et violonistes; c'est là à la vérité une preuve d'une virtuosité accomplie; mais cela n'a jamais pu être appliqué dans l'harmonie et comme un système; et le *genre enharmonique* n'a guère pu se rencontrer que chez les solistes.

pédie d'Ersch et Gruber[1]. Il se trouve cependant en désaccord sur bien des points, non-seulement avec ses prédécesseurs, tels que Barthélemy[2], Aug. Guil. Schlegel[3], Genelli[4], Böttiger[5], Donaldson[6] et Schneider[7], mais encore avec ceux qui ont étudié après lui cet intéressant sujet et parmi lesquels C. F. Hermann[8], Geppert[9], Strack[10] Wiesler[11] et surtout M. Sommerbrodt[12], occupent la place la plus distinguée[13].

[1] Voy. *Eumeniden*, Gött., 1833, et *Kleine Schriften*, I, p. 470 à 542.

[2] Barthélemy (*Anacharsis*, chap. LXX) est très-incomplet et surtout très-inexact.

[3] Aug. Guill. Schlegel (*Ueber dramatische Kunst*, etc., Heidelberg, 1817, vol. I, p. 76 à 804), quoique assez complet, manque de clarté, et commet quelques erreurs palpables.

[4] Les ouvrages de Genelli (*Briefe über den Vitruv* et *Das Theater in Athen*, etc., Berlin et Leipzig, 1818) sont, sans contredit, ce qu'il y avait de plus complet avant Müller.

[5] *Deus ex machina in re scenica veterum illustratur* (dans les *Opuscules*).

[6] Supplément aux *Antiquities of Athens*, de Stuart, Londres, 1830, ouvrage que je n'ai malheureusement pas pu me procurer ; il en est de même des écrits très-vantés de Groddeck, Stieglitz, Hirt, etc., etc.

[7] G. C. W. Schneider (*Das attische Theaterwesen*, Weimar, 1835).

[8] *Disputatio de distributione personarum inter histriones in tragœdiis græcis*, Marburgi, 1840. Conf. aussi ses *Gottesdienstl. Alterthümer*, Heidelberg, 1846, p. 298 à 314.

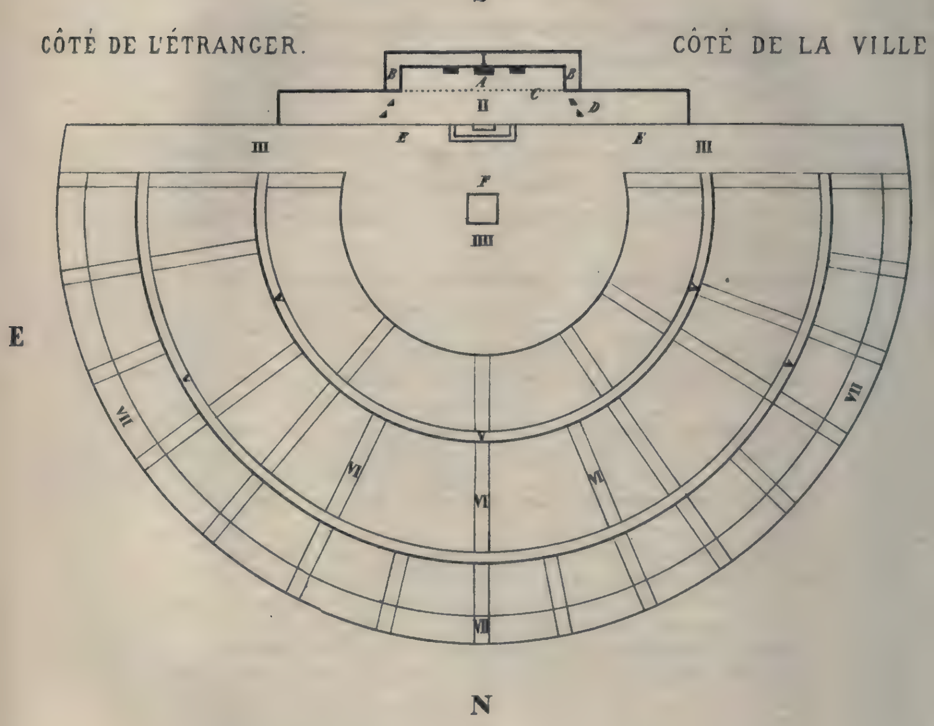
[9] *Die altgriechische Bühne*, Leipzig, 1843.

[10] *Das altgriechische Theatergebäude*, Potsdam, 1843.

[11] *Ueber die Thymele*, etc., Gött., 1847. *Das Satyrspiel*, etc., Gött., 1848. *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern*. Gött., 1854.

[12] *De Æschyli re scenica*, Lignicii, 1848 et 1851, et *Disputationes scenicæ*. Je regrette infiniment de n'avoir pas pu me procurer, malgré bien des efforts, ce dernier ouvrage. Mes renvois à Sommerbrodt se rapportent donc au premier de ces deux écrits.

[13] Conf. aussi des explications incidentes chez Droysen (*Des Aeschylos Werke*, 2e édition, Berlin, 1842, et *Phrynichos, Aeschylos und die Trilogie*, Kiel, 1841), G. Hermann (*De re scenica in Aeschyli Orestea*, Lipsiæ, 1846), Schömann (*Des Aeschylos gefesselter Prometheus*, Greifswalde, 1844, et *Des Aeschylos Eumeniden*, Greifswalde, 1845), et Welcker (*Die Aeschylische Trilogie*, Darmstadt, 1824). M. Bode (*Ge-



I Scéné

II Proscenium *(λογεῖον, ὀκρίβας)*

III Parodes *(αἱ κάτω πάροδοι)*

IIII Orchestre *(Chœur)*

V Couloirs *(præcinctiones, διαζώματα)*

VI Escaliers *(cunei κερκίδες)*

VII Colonnade couverte *(περίπατος)*

A Scena ductilis *(Portes)*

B Parascenia *(Ailes du Temple ou du Palais)*

C Grille de la cour *(place du rideau)*

D Périactes *(Coulisses mobiles, Scena versilis.)*

F Thymélé

E Hyposcenium, *(mur faisant face à l'Orchestre.)*

Voici le résultat d'une étude attentive des divers travaux sur ce sujet.

I

La distribution de l'édifice. Le théâtre d'Athènes était construit sur le versant méridional de l'Acropole, dans l'emplacement consacré à Dionysos. Les gradins, sur lesquels étaient assis les spectateurs, tournant le dos au nord[2], étaient taillés dans le roc. Vis-à-vis d'eux se trouvait la *scéné*, édifice très-long et assez élevé, dominé de beaucoup cependant par les galeries supérieures de l'amphithéâtre qu'occupait le public.

schichte der hellenischen Dichtkunst, Leipzig, 1839, III, I, p. 156 à 208), et M. Bernhardy (*Grundriss*, etc., Halle, 1845, II, p. 625 et suiv.) ont donné, comme Müller, des chapitres entiers sur la question. Ils sont souvent en désaccord avec lui, ainsi qu'on le verra dans la suite de cette note. Quant à la leçon de M. Frey sur le sujet (*Ueber die griechische Tragödie*, Zürich, 1853), elle n'apporte absolument rien de nouveau sur cette question si difficile.

[1] Voy. Otf. Müller, *Eumeniden*, p. 81. M. Bode (*l. c.*, p. 166 et 167, adopte cette manière de voir ; quoique quelques pages auparavant (p 158) il ait dit juste le contraire, en plaçant la scène au nord-ouest et en remarquant qu'il n'y a pas d'exemple qu'un théâtre ancien, ait été exposé au sud. Cela est vrai ; mais il faut s'entendre ; c'est la scène qu'on n'exposait pas au sud : le public était bien obligé de supporter le soleil. Il ne peut y avoir de doute à cet égard, vu la nature des lieux à Athènes, vu aussi la constante habitude de considérer la gauche comme la ville, la droite comme l'étranger. O. Müller (*Ueber die Scholien zu Tzetzes Versen über die verschied. Dichtungsgattungen*, *Kl. Schr.*, I, p. 503), a parfaitement prouvé que *droite* et *gauche* s'entendent de l'acteur et non du spectateur. Ayant le sommet de l'Acropole en face, l'acteur avait à sa gauche la plus grande partie de la ville, surtout le Céramique, partant le marché, et la ville maritime ; à sa droite la campagne, c'est-à-dire l'étranger. Il est étonnant que Schneider se laisse aller sur ce point aux mêmes contradictions que Bode. (Voy. *Das attische Theaterwesen*, p. 91 et 189.) Il est probable que la représentation d'une tétralogie tragique, qui finissait souvent avec des flambeaux, ne commençait que vers trois ou quatre heures de l'après-midi, de manière à n'incommoder par le soleil qu'un petit nombre de spectateurs.

La plus haute de ces galeries formait une colonnade couverte (περίπατος) dont le toit favorisait en même temps l'acoustique[1], et protégeait contre le soleil.

De larges escaliers (*cunei*, κερκίδες) divisaient cet amphithéâtre en autant de compartiments d'éventail et venaient aboutir au mur d'enceinte de l'orchestre. Ils facilitaient l'entrée et la sortie des spectateurs, comme les couloirs ou paliers concentriques (*præcinctiones*, διαζώματα), qui établissaient en même temps des étages et des rangs[2].

Le fond de ce théâtre formait un cercle à peu près complet dont le centre était la *thymélé*, autrefois autel de Dionysos[3], plus tard monument quelconque selon les exigences de la pièce. Ce cercle était divisé en deux parties fort inégales. D'abord l'*orchestre* qui en occupait les deux tiers, c'est-à-dire toute la place que prennent aujourd'hui le parterre, le parquet, l'orchestre et la moitié de la scène[4]. C'est là que se tenait le chœur, confondu autrefois avec le public : car la scène et l'amphithéâtre ne furent ajoutés qu'après la naissance du drame[5]. C'est ce qu'il ne faut jamais oublier, si l'on veut se rendre un compte exact du rôle du chœur[6]. Il y avait en second lieu la

[1] Τὸ συνηχεῖν. Voy. Müller, *Archäologie*, p. 391.

[2] Voy. Strack (*l. c.*, p. 51).

[3] Wieseler (*Ueber die Thymele*, etc.) prétend que la thymélé n'a jamais été un autel. Il ne parvient cependant pas à le prouver, car ce qu'il dit d'un échafaudage de planches qui aurait constitué la thymélé se rapporte à une époque où l'on avait déjà abandonné et presque oublié les formalités religieuses de la fête tragique.

[4] G. Hermann (*Opuscula*, VI, p. II, p. 144 et suiv.), se trompe évidemment quand il soutient que l'orchestre jusqu'à la thymélé appartenait au public : que le chœur tragique se bornait à l'espace entre la scène et la thymélé, et que celle-ci était réservée aux chœurs cycliques ou dithyrambiques. Personne d'ailleurs n'a admis sa manière de voir.

[5] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. VI).

[6] C'est ainsi qu'à la fin des *Eumenides* Athéné s'adresse à la fois aux choreutes qui représentent l'aréopage et au peuple assemblé qui les entoure. Les Aréopagites prennent place sur des chaises dans l'orchestre

scène (λογεῖον, ὀκρίβας *pulpitum*, *proscenium*)[1], échafaudage en bois, élevé de six ou sept pieds au-dessus de l'orchestre et occupé par les acteurs proprement dits qui ne descendaient jamais dans l'orchestre[2]. Il tenait la place où se trouvait dans l'origine la table sur laquelle se découpaient les victimes[3]. Plus tard l'acteur qui se détachait du chœur pour raconter un événement de la vie du dieu, montait sur cette table qui devint

immédiatement au-dessous des derniers rangs de siéges de l'amphithéâtre (τὸ βουλευτικόν) et se trouvent toucher ainsi au sénat actuel et réel d'Athènes. En rangs innombrables et en cercles de plus en plus vastes s'élève au-dessus d'eux toute la masse du peuple d'Athènes. En face sur la scène, la déesse apparaît, organise le tribunal et le recommande à la protection et au respect des citoyens. C'est ce qui explique l'action réelle sur la politique d'Athènes, qu'Eschyle espérait obtenir (conf. Droysen, *Des Aeschylos Werke*, p. 55) ; car, de cette façon, « le peuple athénien fut irrésistiblement entraîné dans le drame, et forcé pour ainsi dire d'y jouer un rôle. Le théâtre, comme par un coup magique, se change en pays, le poëte en orateur qui conseille et qui avertit, le passé légendaire en présent immédiat, appelé à décider du sort de l'avenir. » (O. Müller, *Eumeniden*, p. 107.) Cf. Aug. Guil. Schlegel (*l. c*, 86.)

[1] A. Guil. Schlegel (*l. c.*, p. 82) croyait que le *proscenium* était distinct du *logeum* et se trouvait derrière lui : il appelait donc *proscenium* ce que nous appelons ἀυλή ou cour (voyez plus bas). M. Bode (*l. c.* p. 162) les distingue également et divise par conséquent la scène en trois parties : *logeum*, *proscenium*, *aula*, puisqu'il admet cette dernière. On ne voit pas où il a puisé l'idée d'un logéum s'avançant en angle aigu et occupant une grande partie de l'orchestre, car telle serait sa disposition, si nous avons bien compris sa description, on ne peut plus compliquée. — M. Bode n'est pas avare de citations ; il n'en a pourtant appelé aucune à l'appui de cette étrange idée. — M. Geppert (*l. c*, p 120) croit que le logéum est une estrade (*pulpitum*) posée sur le *proscenium*. — La plupart des auteurs suivent l'explication très-simple que O. Müller a donnée du passage de Vitruve (*Eumeniden*, p. 100). Une conjecture ingénieuse de M. Sommerbrodt (*l. c.*) fait du *logeum* le plancher du *proscenium*. La différence des noms donnés à la scène s'explique par sa double nature : en tant que située avant la *scéné*, mur du fond, on l'appelait *avant-scène*, *proscenium* ; en tant qu'élevée au-dessus de l'orchestre, on l'appelait *échafaudage*, *logéon*, *pulpitum*.

[2] Voy. G. Hermann (*De re scenica*, etc., p. 7). Par contre, il y avait des occasions où les choreutes montaient sur la scène.

[3] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. IX).

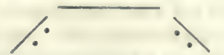
enfin une scène fixe. Car l'on sait que le fameux char de Thespis n'est qu'une fable, inventée ou répétée par Horace [1].

Le *logeum* ou la scène coupait du cercle de l'orchestre un tiers environ. C'était une bande très-étroite, mais très-longue, puisqu'elle se prolongeait des deux côtés au delà du cercle et se dérobait ainsi en partie aux yeux des spectateurs. Un édifice en maçonnerie, appelé la *scéné*, avec plusieurs ouvertures et revêtu d'une paroi mobile (*scena ductilis*) [2], occupe le fond et avance deux ailes saillantes (les *parascenia*) [3] sur la scène, de manière à former un fer à cheval, une sorte de cour (αὐλή), séparée par une grille du reste du logeum [4]. C'est en

[1] Horace, *Ars poet.*, v. 274 Welcker a parfaitement démontré le peu de foi que mérite cette fable (*Nachtrag zur Aeschylischen Trilogie*, p. 247).

[2] Otf. Müller (*Archäologie*, p. 390) et Bode (*l. c.*, p. 163) veulent que la décoration de la *scéné* ait été fixe : mais Sommerbrodt (*l. c.*, p. XVIII) a très-bien prouvé l'existence de la *scéné ductilis*, sorte de paroi peinte qui couvrait le mur de la *scéné*. Ailleurs (*Ekkyklema*, *Kleine Schriften*, p. 525, 529) O. Müller admet que les décorations furent « en partie massives, en partie peintes »; plus loin, il parle de décorations « mobiles. »

[3] Les opinions sont très-divisées sur la partie exacte à laquelle revient ce nom. Nous ne pouvons pas souscrire à l'opinion de M. Sommerbrodt, qui les sépare de la scéné et y voit des murs indépendants devant lesquels on aurait placé la *scena versilis* ou les périactes. (Voyez plus bas.) Voici quelle en serait selon lui la disposition :



Elle laisserait donc un passage (ἡ ἄνω πάροδος) appelé aussi par extension *parascenium*. Mais que devient alors la grille qui fermait le fer-à-cheval du palais? — M. Sommerbrodt croit que ces *parascenia* s'élevaient à la place des anciens couloirs d'entrée des acteurs (αἱ κάτω πάροδοι) et qu'ils servaient en même temps de vestiaire et de sortie aux choreutes qui se rendaient dans leurs couloirs d'entrée (αἱ κάτω πάροδοι). Le mot παρασκήνια a d'ailleurs un sens très-vague, et il peut parfaitement signifier tout ce qui est sur le côté de la scène.

[4] Voy. Bode (*l. c.*, p. 165). C'est là que s'annoncent les étrangers qui arrivent. Il est vrai qu'il n'est guère question chez les anciens que de

cet endroit que tombait le rideau (παραπέτασμα) à l'ouverture de la pièce[1]. La paroi mobile qui couvrait la *scéné* représentait en effet tantôt un palais, tantôt un temple, parfois un camp ou un paysage. Fallait-il un changement de scène, soit entre les diverses pièces de la tétralogie, soit au milieu d'une de ces pièces, comme dans les *Euménides*, on baissait le rideau, changeait la paroi, et le temple d'Athéné avait remplacé celui de Delphes[2]. Sur le côté et en avant des *parascénies* ou ailes étaient placées des pyramides à trois faces, appelées *périactes*, qui tournaient sur elles-mêmes et présentaient successivement la face exigée par la circonstance[3]. Voulait-on montrer l'intérieur du palais ou du temple, la porte du milieu de la *scéné* s'ouvrait et on voyait une pièce demi-circulaire et un peu élevée, l'*encyclème*[4], sur lequel se trouvait le groupe qu'il s'agissait de montrer aux spectateurs.

portail grillé (ἕρκειοι ou ἄυλειοι πύλαι); voy. entre autres un passage concluant dans l'*Antigone* (v. 18); mais comme on l'appelait περισκήνια, il est probable que ce portail ou ce grillage réunissait les deux ailes (παρασκήνια).

[1] O. Müller (*Eumeniden*, p. 105) et Droysen (*Zu den Sieben des Aeschylos*) supposent que ce rideau était entre l'orchestre et la scène ; mais ils ne citent pas un passage des anciens à l'appui de cette hypothèse, et on est en droit de se demander où l'on aurait attaché ce rideau puisque le devant de la scène était vide de l'avis d'O. Müller. Aug. Guil. Schlegel (*l. c.*, p. 89) le place où nous le plaçons ; car son *proscenium* est identique à notre *cour*.

[2] Cette explication nous semble bien plus naturelle que celle d'O. Müller, qui veut que l'on n'ait rien changé, à l'exception de l'ὄμφαλος et de la statue du dieu (*Eumeniden*, p. 106). M. Sommerbrodt croit qu'on ne changeait dans cette pièce que les périactes.

[3] O. Müller (*Eumeniden*, p. 106).

[4] D'après Bode (*l. c.*, p. 168) et O. Müller (*Ekkyklema, Kleine Schriften*, I, p. 524 à 540 et notamment p. 527), c'était une immense machine qu'on roulait hors de la porte : l'étymologie d'un côté, de l'autre la difficulté où était un grand nombre de spectateurs de voir l'intérieur, semblent en effet rendre cette interprétation plausible : mais il paraît difficile d'admettre qu'on ait roulé dans la cour un appartement de la largeur de la porte. Si peu d'illusion matérielle qu'on puisse exiger, cela aurait cepen-

Quant à l'orchestre, il était sans décoration[1]; celle de la *scéné* en indiquait la signification.

La façade de hauteur d'homme que présentait le *logeum* dans toute sa longueur s'appelait *hyposcenium*[2] et était ornée de statues, de colonnes et autres décorations fixes. Au milieu se trouvait un perron qui permettait aux choreutes de monter sur la scène, si besoin était.

Comme la scène avait une longueur plus grande que le diamètre de l'orchestre[3], il devait y avoir de chaque côté, entre l'*hyposcenium* et l'amphithéâtre une ruelle étroite que l'on appelait πάροδος. C'est par là que le chœur faisait son entrée solennelle[4].

dant été trop demander à l'imagination du spectateur. G. Hermann (*Opuscula*, VI, p. II, p. 165), et M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XXVI) n'admettent pas non plus l'hypothèse de Müller. Aug. G. Schlegel (*l. c.*, p. 88) suppose que l'encyclème était couvert. Il eût été obscur alors, et comment les spectateurs auraient-ils pu y distinguer des objets? Müller distingue l'*exostra* de l'*encyclème* en disant que l'un était poussé, l'autre roulé. Cela est infiniment probable, si l'on considère l'étymologie. Sommerbrodt a cependant identifié l'un et l'autre.

[1] Ce n'est pas l'avis de Müller. Genelli (*Das Theater zu Athen*, p. 71) cependant me semble l'avoir prouvé irréfutablement et M. Sommerbrodt démontre par un grand nombre de passages que les ornements, autels, inscriptions, etc. (la *Vita Aesch.* [ed. Ritter, p. 159] dit qu'Eschyle les introduisit) appartiennent à la scène et non à l'orchestre.

[2] Derrière cet *hyposcenium*, c'est-à-dire dans le creux de l'estrade, du *logeum*, étaient les morts, les ombres, etc., qu'on évoquait. Des marches (*scala Charontis*), que Müller suppose à tort être les escaliers par lesquels les spectateurs se rendaient à leurs siéges, conduisaient les ombres de l'*hyposcenium* sur le *proscenium* ou scène. — Bode appelle *hyposcenia* des marches (imaginaires) qui auraient conduit de l'orchestre d'un côté sur la scène, de l'autre aux gradins des spectateurs. Cela ne repose sur rien. Plus loin il l'identifie avec la *conistra* (*l. c.*, p. 151, 161).

[3] Rien n'autorise cependant à la croire double du diamètre de l'orchestre, comme le veut O. Müller.

[4] Voy. O. Müller (*Eumeniden*, p. 81), Bode (*l. c.*, p. 193). Un grand nombre de machines servaient à des apparitions aériennes ou sorties des Enfers; à imiter l'éclair et le tonnerre, etc. La machine destinée aux apparitions en l'air s'appelait *aeorema* (voy. Böttiger, *l. c.*, p. 348 et suiv.,

II

L'organisation du chœur et les acteurs. Le chœur dithyrambique, nous l'avons vu, se composait de cinquante membres. Lorsque de rond ou cyclique il devint carré ou tétragone, il fallut en retrancher deux. Les quarante-huit restant étaient divisés en quatre groupes de douze[1] ou compagnies (λόχοι) comme on les appelait, dont chacune était spécialement affectée, comme chœur, à chacune des quatre pièces de la tétralogie. Il est impossible en effet de supposer que les mêmes hommes, à moins d'être des acteurs accomplis, — et comment en aurait-on trouvé quarante-huit? — pussent jouer également bien quatre rôles différents, dont chacun exigeait une étude particulière; car la danse, la mélodie, la récitation, tout différait entre les chœurs d'une même tétralogie. Cela explique, du reste, comment deux chœurs, l'un agissant, l'autre jouant le rôle de personnage muet, pouvaient se rencontrer dans une seule et même pièce; comme dans les *Euménides*, par

et cf. Schömann, *Eumeniden*); et Klausen (Préface à l'*Orestie*, I. p. XXI) a eu tort de la confondre avec le *theologeum*, sorte d'estrade au fond, appuyée à la *scéné* et d'où parlaient les dieux qui étaient censés ne pas quitter l'Olympe. Le *geranos*, le *ceraunos*, le *copeon*, le *bronteon*, les *anapiesmata* servaient à imiter le tonnerre, l'éclair, etc. — Quant aux costumes et aux masques des acteurs (voy. notre traduction, II, 182), les savants sont à peu près tous d'accord. Voici de quoi se composait, d'après Sommerbrodt (*l. c.*, LXV à LXXIX), le costume : 1° de l'*endyma*, sorte de tunique, souvent en brocart d'or, qui traînait par terre; 2° de l'*epiblema*, manteau de couleur; 3° du *cothurne* ou de l'*embate*; car ces deux chaussures différaient : beaucoup d'acteurs ne portaient que la dernière, assez élevée, mais pas aussi haute que le cothurne; 4° du *somation* (*progastridium* ou *prosternidium*), coussins qui rembourraient le corps; il était couvert sur les bras par les χειρῖδες, manches amples et longues; 5° enfin de l'*onkos* (ὄγκος, περίκρανον) ou masque. Cf. Müller, *Eumeniden*, 111.

[1] Il est certain que ce nombre fut porté à quinze, le chœur entier à soixante, par Sophocle, et que ce nombre resta définitif. Conférez auss Droysen (*Phrynichos, Aeschylos*, etc., p. 13).

exemple[1]. C'est ainsi que dans l'*Orestie*, le chœur principal et actif était composé de vieillards argiens, dans l'*Agamemnon*, et avait à côté de lui, comme chœur auxiliaire et muet, celui des *Choéphores* qui consistaient en Troyennes attachées à la maison des Atrides. Dans cette seconde pièce des *Choéphores*, le chœur principal de femmes voit à son tour apparaître à la fin le chœur, muet encore, de la troisième pièce, les Euménides. Dans la tragédie de ce nom enfin, les Érinnyes formaient le chœur principal, et les vieillards de l'*Agamemnon*, les femmes des *Choéphores* constituaient le chœur auxiliaire, les premiers remplissant le rôle des Aréopagites[2]. Voici l'ordre dans lequel le chœur, semblable à une compagnie militaire (λόχος), entrait en scène ⁙⁙⁙, et voici comment il s'y groupait : ⁙⁙⁙ c'est le nombre définitif de quinze, adopté par Sophocle, que nous prenons comme exemple[3].

Les rangs de trois s'appelaient ζυγά, ceux de cinq **στίχοι**. Le troisième rang, comme le plus exposé aux regards des spectateurs (τρίτος), se composait des acteurs les plus habiles et renfermait le chef du chœur (ἡγέμων), lequel prenait place sur la thymélé, quand le chœur était au repos (στάσις). Les positions du chœur variaient toutefois à l'infini, selon la nature du chant qu'il exécutait : mais tous ses mouvements étaient réguliers et son ordre toujours symétrique.

[1] Tout ce qui suit est emprunté aux *Eumeniden* de Müller, p. 71 à 93. M. Bode arrive absolument aux mêmes résultats (*l. c.*, p. 182 à 189) ; il croit cependant que le chœur tragique eut le même nombre (cinquante) que le chœur cyclique. Cela est inadmissible, vu qu'on ne pourrait former ainsi un chœur carré ; et que nous savons particulièrement que le chœur tragique le fut. Voy. *Etymol. Mag.*, au mot τραγωδία.

[2] Voy. Schömann (*Gefess. Prometh.*, 87), qui adopte ces vues de Müller.

[3] Müller, dans son dessin (*Eumeniden*, p. 81), s'est trompé, en plaçant l'entrée du chœur dans la *parodos* de droite ; c'est par celle de gauche qu'il entrait, puisqu'il était censé venir de la ville.

Il y avait, outre le chœur, un grand nombre de comparses (κωφά ou κενὰ πρόσωπα) qui augmentaient la pompe de la mise en scène et que le poëte (χοροῦ διδάσκαλος) groupait soit dans l'orchestre soit sur la scène.

Quant à la distribution des rôles entre les trois acteurs, C. F. Hermann et Sommerbrodt n'ont pas toujours été d'accord avec Otf. Müller, et il nous semble qu'en général leur argumentation porte juste.

On sait qu'Eschyle joignit un second acteur à celui qui seul jusque-là avait soutenu le dialogue avec le chœur, cela nous est attesté par l'unanimité des auteurs anciens qui ont écrit sur la matière: Pollux, Philistrate, Porphyre, Athénée, etc. Ce nouvel acteur introduit par Eschyle devint le principal, appelé *protagoniste*, tandis que celui de Thespis, chef autrefois et interlocuteur du chœur, devint le second ou le *deuteragoniste*[1]. Quand Sophocle eut ajouté un troisième acteur, le *tritagoniste*, à ces deux premiers[2], Eschyle l'employa également dans les pièces de sa vieillesse. Jusque-là il s'était toujours contenté de deux acteurs[3].

[1] Voy. C. T. Hermann (*De distributione personarum*, etc., p. 51). G. Hermann entend les mots πρωταγωνιστοῦν et δευτεραγωνιστοῦν, qu'emploie Pollux, non de l'acteur, mais du rang du personnage représenté ; à tort, ce semble, puisque dans l'*Antigone* Créon, le roi, était joué par le tritagoniste, pour ne citer qu'un seul exemple.

[2] Dès sa première victoire, qui est de ol. 77e, 4, Sophocle adjoignit un troisième acteur, comme on le voit par les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, qui sont de l'année suivante et qui ont trois personnages. Voy. la xiie scène entre Antigone, Ismène et le héraut. Il est vrai que C. T. Hermann (*Berliner Jahrb. für wissensch. Kritik*, 1843, p. 412) a prétendu que le vrai héraut athénien de la fête avait joué, dans cette occasion, le rôle du héraut de la pièce ; mais rien, absolument rien, ne justifie cette étrange hypothèse.

[3] En effet, la première scène du *Prométhée*, qui date de l'ol. 75e (voy. Franz, *Die Didascalie zu Aeschylos Septem contra Thebas*, 6, et Schömann *Gefesselter Prometheus*, 184), tandis que Sophocle n'intro-

O. Müller prétend qu'il suffisait de voir sortir un personnage de la *scéné* pour savoir l'importance de son rôle ; le *protagoniste* sortait par la porte du milieu, le *deutéragoniste* par celle de droite, le *tritagoniste* enfin par celle de gauche ; mais on lui a objecté avec infiniment de raison, que dans le *Prométhée* il n'y a point d'entrée, que dans le *Philoctète* il n'y en a qu'une, qu'enfin dans l'*Antigone* Créon, le souverain, sort de la porte du milieu, quoiqu'il ne soit que *tritagoniste*[1]. L'opinion de Müller est d'ailleurs en contradiction avec sa belle explication de la nature du rôle du *protagoniste* qui est bien plus dans la supériorité morale que dans le rang social du personnage[2].

Outre le chœur, les acteurs et les comparses que le chorége était forcé de fournir, il pouvait encore, lorsque la pièce l'exigeait, ajouter des acteurs auxiliaires : c'est ce qu'on appelait

duisit le troisième acteur que ol. 77e, 4, au plus tôt, la première scène du *Prométhée*, dis-je, a quatre personnages ; mais la Force (βία) ne parle pas, et Prométhée lui-même pouvait être représenté ou bien par un personnage muet ou par une poupée. C'est là l'opinion de Welcker (*Aeschylos Trilogie*, p. 30), de G. Hermann (*Aeschyli Tragödie*, II, 155, et *Opuscula*, II, 146), et de C. F. Hermann (*l. c.*, p. 60). M. Sommerbrodt est d'un avis contraire, et en conclut comme Müller que la pièce ne fut donnée qu'ol. 78e ou plus tard. Mais en écartant l'idée de Welcker et de Hermann, d'une poupée, faut-il avec Müller admettre trois acteurs? Le Prométhée du prologue ne pouvait-il être représenté par un personnage muet, revêtu du costume qu'allait porter le protagoniste dans la scène suivante? Tel est aussi l'avis de Schömann (*l. c.*, 187).

[1] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XIX). C'est une erreur de Pollux (IV, p. 124) que Müller a trop facilement accueillie et qui établit comme général ce qui n'était qu'habituel.

[2] Voy. notre traduction, p. 192. M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LXII) emprunte presque textuellement à Müller cette exposition du rôle du protagoniste. Müller n'est pas toujours aussi sûr pour les deux rôles secondaires, souvent il est en désaccord avec lui-même, et hésite entre le *deutéragoniste* et le *tritagoniste*. Comparez, par exemple, les tableaux contradictoires de p. 196 (note) de notre traduction et des *Eumeniden*, p. 110.

le παραχορήγημα[1], qui était simplement ce qui se chantait aux deux côtés de la scène[2].

III

Quelques remarques encore sur la *nature des concours de tétralogies*, et nous avons fini.

Müller (V. notre traduction, p. 225), veut qu'Eschyle n'ait lutté que par des trilogies cohérentes contre d'autres trilogies du même genre, tandis que Sophocle aurait commencé à opposer trois pièces isolées à autant de pièces de son rival. C. F. Hermann et Nitzsch, d'un côté, Böckh et G. Hermann, de l'autre, ont compris différemment[3] la phrase de Suidas sur Sophocle : ἦρχε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. Les deux derniers savants croient, en effet, qu'à partir

[1] Qu'il ne faut pas confondre avec le παρασκήνιον, comme on l'a souvent fait.

[2] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LV), et plus haut ce que nous avons dit sur le sens vague et étendu du mot παρασκήνιον, qui signifie tout ce qui est sur le côté de la scène. — O. Müller, comme on le voit par notre traduction (II, p. 303, note 2), confond ces deux choses, malgré la phrase si explicite de Pollux à cet égard (IV, p. 110). Müller entend par *parachorégème* tantôt tout ce que fait le chœur en dehors de son rôle principal (II, p. 363), tantôt un acteur muet (II, p. 316), tantôt enfin ce qui se chante sous le *hyposcenium* (II, p. 427). On ne peut se contredire davantage. C. F. Hermann (*l. c.*, p. 38 à 44) a parfaitement établi le sens que nous donnons dans le texte : « tout ce que fournit le chorége en plus de ce qu'il doit » ou, pour nous servir des termes très-catégoriques de M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XLI) : « est enim παραχορήγημα quidquid sponte a chorego præter legem offertur. » M. Sommerbrodt se trompe cependant quand il considère comme *parachorégème* les Aréopagites des *Eumenides* : c'étaient simplement les vieillards de l'*Agamemnon*, reparaissant à la fin de la trilogie.

[3] Voy. Nitzsch, *Sagenpoesie*, chap. XI, p. 474 à 476, et C. F. Hermann, *Jahrbücher für wissenschaftl. Kritik*, 1843, II, 834 et suiv., et *Gottesdienstliche Alt.*, p. 309 et 312. Conf. aussi Droysen (*Phrynichos, Aeschylos*, etc., p. 153). Böckh, *Trag. gr. princ.*, p. 106. G. Hermann, *Opuscula*, II, 307.

de Sophocle on commença à mettre une seule tragédie à la place d'une tétralogie : cela serait, il est vrai, l'explication la plus simple, mais les didascalies nous disent bien que Sophocle lutta encore avec trois pièces contre Eschyle, et d'un autre côté, c'eût été là une de ces innovations absolues et presque révolutionnaires qui sont incompatibles avec le caractère traditionnel et conservateur de l'art grec. L'opinion de Müller est plus étrange encore. D'après lui, on aurait donné consécutivement dans une journée les trois tragédies et le drame satyrique d'un poëte, le lendemain on en aurait fait autant pour le concurrent, et enfin, à la fin des fêtes, les juges auraient, de souvenir, comparé la première pièce du premier jour à la première pièce du second jour, et ainsi de suite. Cela semble réellement impossible à une intelligence humaine. Qu'on imagine deux longs drames — une tétralogie composait un drame fort long — que nous aurions vus à un jour d'intervalle, — que nous ne comparerions point l'un avec l'autre, mais dont nous comparerions de souvenir le premier acte au premier acte, le second au second, cela est-il admissible?

L'interprétation de C. F. Hermann semblera bien plus rationnelle et plus naturelle, je pense.

Selon lui, on ne rompit point complétement avec la tradition; chaque poëte étant toujours obligé, pour être admis au concours, d'apporter quatre pièces : seulement ces quatre pièces n'avaient plus besoin de former un ensemble. Or, si elles ne formaient pas un ensemble, pourquoi les représenter à la suite les unes des autres? On représenta donc, dès lors, pendant une semaine environ [1], tous les jours, quatre ou cinq pièces détachées de quatre ou cinq poëtes (*δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι*), et le soir même on décidait auquel des quatre concurrents on devait décerner le premier, auquel le second prix [2].

[1] Voy. Geppert *l. c.*, p. 199.

[2] Lessing déjà (*Sophocles*, M. *Gesamm. Werke* V, p. 245) avait com-

Nous relevons encore, en terminant, une erreur incidente de notre auteur qui mérite d'être redressée, quoiqu'elle ne se rapporte pas directement à l'histoire de la littérature grecque.

Vol. II, p. 155, Otf. Müller soutient la théorie d'A. Weber, d'après laquelle le drame indien doit son existence à l'impulsion donnée par l'introduction du théâtre grec dans l'Inde. Nous nous contentons de lui opposer une page de M. Ed. Duméril (*Histoire de la comédie*, Paris, 1864, p. 185 et 186), où cette idée nous semble victorieusement réfutée.

« Un ingénieux et profond indianiste a supposé, dans ces derniers temps, qu'Alexandre avait apporté des tragédies grecques dans les bagages de son armée[1], et qu'elles n'étaient pas restées sans influence, sinon sur l'origine, au moins sur le développement du drame indien[2]. A la vérité le témoi-

pris la chose à peu près comme C. F. Hermann. « C'étaient quatre pièces, dit-il, parce qu'on les jouait aux quatre fêtes, » aux quatre jours d'une fête, dit C. F. Hermann, ce qui est en effet bien plus plausible. Gruppe (*l. c.*, p. 773) convient également qu'il est difficile de représenter dans une seule journée douze pièces (trois tétralogies de trois compétiteurs) et il admet qu'on ne jouait qu'une tétralogie par jour ; mais il ne croit pas que cela dut forcément changer dès que l'on ne comparait et ne classait plus les tétralogies, mais les pièces : *δρᾶμα πρὸς δρᾶμα*, Welcker (*die Aeschyl. Trilogie*, p. 508 et suiv.) semble faire bon marché du grec de Suidas en expliquant ses mots dans le sens que voici : Sophocle, au lieu d'une tétralogie cohérente commença à introduire des tétralogies composées de quatre pièces diverses et incohérentes. Le juge aurait alors comparé l'effet total de chaque journée et de chaque représentation pour se prononcer. Cette explication serait en effet la plus simple ; mais les mots de Suidas peuvent-ils avoir ce sens ? Tout le monde a été d'avis que non.

[1] « Plutarque dit effectivement, dans son opuscule *De la fortune d'Alexandre :* Καὶ Περσῶν καὶ Σουσιανῶν καὶ Γεδρωσίων παῖδες τὰς Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους τραγῳδίας ᾖδον. (*Scripta moralia* t. I, p. 403, édit. Didot. Voyez aussi *Alexandri vita*, ch. VIII ; *Vitæ*, p. 787, édit. Didot).

[2] « On ne saurait, à la vérité, citer des témoignages directs en faveur de la supposition que la représentation de drames grecs aux cours des rois grecs ait éveillé le désir d'imitation des Indiens et soit devenue ainsi une des

gnage des dates manque[1], et une réfutation matérielle est impossible; mais d'autres raisons presque aussi péremptoires ne permettent pas d'accueillir cette bénévole hypothèse. D'abord, ces importations de l'étranger répugnent invinciblement à l'esprit conservateur des Indiens : la vie leur est trop indifférente pour s'éprendre ainsi follement des nouveautés, et ne pas s'obstiner à retracer, sans détourner la tête, le sillon que, depuis des siècles, ont obstinément tracé leurs ancêtres. Pour établir l'entière nationalité du drame de Kâlidâsa et de Bhavabhoûti, il suffirait d'un fait attesté par les voyageurs, c'est qu'il n'y a pas une seule province où ses rudiments ne figurent parmi les divertissements ou les superstitions populaires. D'ailleurs le chœur, cet élément si caractéristique de la tragédie antique, ne s'est encore retrouvé à un degré quelconque dans aucune pièce de l'Inde, et cependant, par son inspiration philosophique et son lyrisme passif, il y serait devenu bien plus aisément sympathique que la représentation de

causes qui firent naître le théâtre indien ; mais la possibilité historique est incontestable, puisque les drames indiens les plus anciens que nous possédons appartiennent à une époque bien plus récente, et, pour la plupart au moins à Udschdschayinî, Ὀζήνη (*sic*), partant à l'ouest de l'Inde qui était précisément le plus exposé à l'influence grecque. » (Weber, *Indische Skizzen*, p. 85.)

[1] « On connaît seulement le nom de trois poëtes, Bhâsaka, Saumilla et et Kavipoutra, qui étaient déjà célèbres quand Kâlidâsa était encore inconnu » (Prologue de *Malavikâguimitra*, p. 5; traduction allemande de M. Weber). De vieilles pièces ont aussi mentionnées dans le prologue de *Vikramovaçi* (voy. les *Œuvres de Kâlidâsa*, t. I, p. 4). Non-seulement les dates font défaut, mais la forme des drames ne fournit aucun moyen d'y suppléer, même d'une manière imparfaite. La grossièreté de la composition et la rudesse du style peuvent, ainsi qu'on le croit du *Veni sankâva* (la *chevelure dénouée*, attribué à Bhatta Nârâyana), tenir à la personne du poëte plutôt qu'à son temps, et de malencontreuses interpolations pourraient lui donner une apparence beaucoup trop moderne. Tel est, par exemple, un çloka de *Mondrâ Râkchasa* (*l'anneau de Râkchasa*) signalé par M. Wilson (*Théâtre indien*, t. II, p. 169) : il est attribué à Visâ Khadatta, petit-fils de Mahârâdja Prithou.

fortes individualités contraires aux habitudes d'anéantissement volontaire et condamnées par les croyances. Enfin, malgré certaines ressemblances qui tiennent à la nature même du drame, il y a entre les deux formes, telles que les deux peuples les ont réalisées, entre leur conception et leur idée, une opposition absolue. Dans le théâtre indien, la personnalité de l'homme tend à disparaître; la force est de la résignation et le courage, de l'apathie : les événements suivent tranquillement leur cours, et le poëte écrase indifféremment tout ce que la volonté de Dieu amène sur leur passage. Dans celui d'Athènes, au contraire, la nature humaine est grandie outre mesure et posée sur un piédestal; elle prétend forcer le Destin de compter avec ses passions et ses souffrances, et quand elle a succombé dans une lutte bravement entreprise, elle prend la justice du ciel à partie, et laisse au moins le spectateur indécis. »

E

EXCURSUS AUX CHAPITRES XXIII, XXIV, XXV, SUR ESCHYLE, SOPHOCLE ET EURIPIDE.

Le théâtre d'Eschyle a particulièrement occupé Otf. Müller, comme le prouvent ses *Euménides* et plusieurs articles étendus sur la littérature eschyléenne. Comment se fait-il qu'il n'ait pas insisté sur le caractère général de la poésie d'Eschyle, et qu'il ne se soit pas prononcé sur deux points importants de l'art d'Eschyle, et qui ont été le sujet des travaux si volumineux et si remarquables de Welcker, de Droysen et de Nitzsch? Nous voulons parler des sources poétiques d'Eschyle et de la

[1] Welcker, *Die Aeschylische Trilogie*, 1824, *Die griechische Tragödie*, 1839, 3 vol. in-8°. Droysen, *Phrynichos, Aeschylos und die Trilogie*, 1841. *Des Aeschylos Werke*, 1842. Nitzsch, *Die Sagenpoesie der Griechen*, 1852.

forme trilogique. Il eût été intéressant, ce nous semble, de montrer, d'après Welcker, les relations étroites entre la poésie épique et la poésie dramatique. Ces relations nous font, mieux que toute explication, comprendre le caractère national de la poésie eschyléenne.

La poésie grecque — et c'est là un de ses traits les plus caractéristiques — resta religieuse jusqu'à Euripide ; et l'on pourrait étudier l'histoire de la religion des Hellènes dans l'histoire de leur poésie. Si nous possédions encore les chants populaires des premiers temps, un Linos, un Ialémos ou un Sképhros, nous y trouverions certainement l'écho de la religion de la nature des Pélasges, comme nous trouvons dans Homère le tableau complet et fidèle de la religion anthropomorphique qu'on est convenu d'appeler la religion olympique. La vie politique succédant à l'âge héroïque, l'ensemble des traditions se maintint intact, mais commença à être envisagé autrement par la nation[1], autrement traité par le poëte qui servait d'organe à la nation. Les cycliques avaient rendu ce service de conserver toutes les traditions héroïques quand l'épopée nationale était déjà morte, ou du moins ne créait plus rien de vivant. Une nouvelle forme de poésie se développa, qui répondait à l'esprit nouveau ; mais le trésor légendaire lui resta sacré, le créateur de la forme nouvelle ne chercha ses inspirations que dans la tradition épique. Les œuvres d'Eschyle, disait-on dans l'antiquité, étaient des morceaux de la riche table d'Homère[1], c'est-à-dire de l'épopée. Pas un poëme héroïque dont le sujet ne fût traité par lui dans la forme nouvelle. Otf. Müller n'a pas assez insisté sur ce point mis hors de conteste par Welcker ; l'œuvre propre d'Eschyle fut de revêtir de la forme dramatique les sujets qui n'avaient été traités jusque-là que dans la forme épique, et on peut presque avec certitude conclure du titre conservé d'un

[1] *Athénée*, VIII, p. 348. E.

poëme épique à l'existence d'un drame d'Eschyle, et *vice versa*, du titre d'une pièce eschyléenne à l'existence d'un poëme du même nom[1]. De là le caractère national et traditionnel de la poésie d'Eschyle, caractère qu'elle n'aurait pu avoir, si elle ne s'était inspirée que de l'invention, de l'imagination ou même des préférences personnelles du poëte.

Est-ce à dire qu'Eschyle ne changea que la forme de la poésie nationale? Non certainement, et c'est ici que Welcker semble avoir été trop loin. Il n'a pas assez tenu compte des conditions si différentes des deux formes poétiques qui devaient forcément influer sur le fond, il ne s'est pas rappelé les transformations locales que la tradition avait subies, il a surtout passé trop rapidement sur la révolution complète qui s'était opérée dans le caractère de la foi hellénique.

C'est le propre de l'épopée de « s'occuper de l'humanité agissante, celui de la tragédie de l'homme qui souffre[2]. » La première nous montre le héros victorieux de l'ennemi avec l'aide des dieux propices, triomphant par ses exploits ; la seconde nous le fait voir supportant, soit avec résignation, soit avec énergie, le courroux des dieux, succombant noblement ou expiant avec humilité les fautes qu'il a commises. On n'imaginerait pas une épopée dont Hector vaincu fût le héros, ni une tragédie dont Achille victorieux fût le principal personnage. Comment le poëte dramatique aurait-il pu ne pas appuyer sur le côté tragique de la légende, et comment, s'il le faisait, le caractère de la légende ne s'en serait-il pas ressenti ?

C'est un des mérites les plus incontestables de Müller que d'avoir démontré les modifications de la légende par les intérêts et les sentiments locaux. Telle tradition héroïque d'A-

[1] Cela a été vivement contesté et combattu par Nitzsch, *l. c.*, p. 420 et suiv. et surtout 484 ; mais nous avouons n'avoir point été convaincu par son argumentation.

[2] Voy. Nitzsch, *l. c.*, p. 439.

thènes était presque en contradiction avec telle autre d'Argos, et le poëte national de l'Attique devait préférer celle de son pays à celle du poëte épique, Milésien peut-être ou Smyrnéen, comme Eschyle le fit en effet dans les *Euménides*, où il adopte la tradition locale qui rattache l'institution de l'aréopage à la purification d'Oreste.

Enfin et surtout, le cours du temps avait profondément altéré le caractère de la religion. L'idée du péché n'existe pas pour les héros d'Homère; l'idée d'une divinité juge et vengeresse leur est étrangère; la voix du *dæmonium*, ils ne la connaissent pas : la conscience sommeille encore. Il en est bien différemment de l'Athénien du cinquième siècle. Le crime, pour lui, vit dans ses conséquences jusqu'au jour où il a été expié, soit par le père, soit par le fils; les horreurs du remords deviennent des divinités à ses yeux; l'outrecuidance de l'homme heureux, le vertige de l'orgueil humain, il les croit frappés et humiliés par le φθόνος des dieux[1], car la religion d'Hérodote est aussi celle d'Eschyle.

Otf. Müller n'a pas non plus assez mis en lumière l'originalité de la forme dramatique chez Eschyle. M. Welcker et M. Droysen ont prouvé, ce semble, et cela valait la peine d'être constaté, qu'Eschyle fut le seul poëte qui écrivit des trilogies cohérentes. Sans doute on peut reconnaître chez Phrynichos une composition trilogique[2]; mais il n'y avait point en-

[1] Nägelsbach (*De religionibus Orestiam Aeschyli continentibus*, Erlangen, 1843) a très-bien démontré que cette puissance vengeresse de la divinité est le principe fondamental de la nouvelle foi des Grecs, de celle que nous appellerions volontiers la religion tragique et qui sait, malgré sa différence essentielle, s'accommoder de tout le matériel de la religion épique qu'elle laisse intact. Nitzsch (*l. c.*, p. 536-538) a très-bien prouvé que la morale entière des Grecs est contraire au fatalisme ; et il serait vraiment grand temps d'en finir de ce préjugé du *Destin de la tragédie grecque*. M. Hatzfeldt prépare depuis longtemps une réfutation de cette idée si répandue ; puisse-t-il nous la donner bientôt.

[2] Dans les *Perses* dont les titres furent : Σύνθωκοι, Πέρσαι, Φοίνισσαι. Voy. Droysen, *Phrynichos, Aeschylos und die Trilogie*, p. 7 et 33.

core là, à proprement parler, de drame ; c'était un poëme lyrique plutôt, prononcé par des chœurs différents, et composé de trois parties que n'unissait aucun lien intime. Il est vrai que Sophocle continua encore à apporter trois drames au concours tragique, tout comme Euripide, Xénoclès, Philoclès, etc., mais rien, absolument rien, ne prouve qu'elles formassent un ensemble. Eschyle est le seul dont la trilogie ne soit au fond qu'un seul drame en trois actes. Le premier qui, par l'adjonction du second acteur, au lieu de raconter ou de décrire les événements, les fit se dérouler eux-mêmes sur la scène, et montra les souffrances et les actes de ses héros. Il fut aussi le premier qui, au lieu de laisser succéder trois faits chronologiquement, présenta un grand événement dont les trois phases sortent irrésistiblement l'une de l'autre. Sous sa main les sujets devenaient, pour ainsi dire, des êtres vivants qui se développaient en vertu de la pensée dominante qu'ils renfermaient : ce sont des touts organiques dont les trois parties s'équilibrent et s'harmonisent complétement[1].

Après ces considérations générales, destinées à remplir modestement une lacune de notre auteur, qu'on nous permette de passer à quelques questions de détail où il y a divergence d'opinions entre les savants hellénistes de l'Allemagne.

Vol. II, p. 222. Voici les titres des trilogies certaines d'Es-

[1] C'est le mérite de Welcker d'avoir le premier découvert qu'il n'y a pas une seule tragédie d'Eschyle qui ne trahisse un rapport avec une pièce précédente ou suivante. On peut dire qu'on ne connaît Eschyle que depuis cette découverte. Nitzsch (*l. c.*, p. 636) a soutenu qu'Eschyle composa aussi des tragédies isolées telles qu'*Iphigénie* et *Philoctète* ; mais Droysen (*Des Aeschylos Werke*, p. 501 et suiv.) considère avec raison le *Télèphe* et les *Prêtresses* comme les deux pièces qui appartenaient à l'*Iphigénie*, et il voit (*ibid.* 519) dans *Philoctète* des traces très-distinctes qui le rattachent à une pièce précédente et suivante, quoiqu'il croit impossible d'en indiquer les titres. Welcker (*Die griechischen Tragödien*, I, p. 28, et *Aeschylische Trilogie*, p. 408), fait également de l'*Iphigénie* et du *Philoctète* deux secondes pièces.

chyle; *Iliade*, *Odyssée*, *Oresteia*, *Prometheia*, *Danaïs*, *Perses*, *Œdipodie*, *Éthiopie*, *Ixion*, *Penthée*, *Niobéa*, *Perseis*, *Ajax*, *Jasonie*, *Thébaïde*, *Achilléide*[1].

P. 228. Le changement proposé par Welcker, et qui consiste à lire πόντιος au lieu de ποτνιεύς[2], a été adopté par tous les critiques sans exception. Nous savons qu'Eschyle avait écrit un *Glaucos Pontios* et un *Glaucos Potnieus :* or ces deux noms se ressemblent tellement, et il est si complétement impossible d'établir un rapport quelconque entre le roi de Potnié, dévoré par ses chevaux, et le sujet des *Perses*, qu'il est bien permis de supposer qu'un de ces noms a été substitué à l'autre. Que la bataille d'Himéra fut le sujet de ce drame, le fait seul que cette pièce fut donnée une seconde fois à Syracuse[3] tendrait à le prouver, quand même nous n'aurions pas un fragment où la rivière d'Himéra est nommée[4].

Page 231 à 234. Les combinaisons de Müller sur la trilogie dont font partie les *Sept contre Thèbes* ont été infirmées par une didascalie découverte en 1848 par M. J. Franz[5], et qui non-seulement place la représentation des *Sept* dans l'ol. 78e, 1, c'est-à-dire six ans avant la date donnée par Müller, et dans l'année même de la mort d'Aristide, mais encore donne l'ordre que voici : *Laïos*, *Œdipe*, *Sept*, *Sphinx*. Le désarroi fut grand à cette découverte. Quelque divergentes qu'eussent été les hypothèses, tous les critiques, à l'exception d'Hermann[6], s'étaient trouvés d'accord pour considérer les

[1] Sur cette trilogie comparez surtout Schöll, *Beiträge zur Geschichte der griechischen Poesie*, I, I, p. 290), et Hermann (*Opuscula*, V, 136-163). Pour toutes les autres, Droysen, Welcker, Nitzsch (*l. c.*) et Gruppe *Ariadne* (p. 37 à 97).

[2] *Æschyl. Trilog.*, 471.

[3] Scholies aux *Grenouilles* d'Aristophane, v. 1028.

[4] Voy. G. Hermann, *Opusc.* II, p. 59, *de Æschyli Glaucis*.

[5] *Didascalie zu Aeschylos Septem contra Thebas*. Berlin, 1848.

[6] Welcker (*Griech. Trag.*, I, p. 29 et 48, *Die Aeschylische Trilogie*,

Sept comme la seconde pièce, et voilà qu'on découvrit qu'elle était la dernière. Comment concilier cela avec l'*apaisement tragique*, qui ne manque jamais dans les dernières pièces des grands poëtes ? C'est en vain que M. Schneidewin[1] s'efforce de sauver l'art d'Eschyle en prétendant que la fin des *Sept* est satisfaisante, puisque la malédiction qui pèse sur la famille des Labdacides s'y accomplit, et que la justice divine est ainsi satisfaite; l'idée qu'on s'était faite de l'art trilogique d'Eschyle n'en reçut pas moins une rude atteinte. Il ne faut pas se le dissimuler, les *Sept contre Thèbes*, comme dernière pièce d'une trilogie, ont de quoi blesser notre sentiment moral, aussi bien que notre sentiment esthétique : nous ne voyons que désolation, discorde et désordre, et on en quitte la lecture avec un malaise et une émotion pénibles que le poëte doit d'habitude nous épargner en montrant que les voies les plus diverses, que les agitations les plus irrégulières des hommes

p. 359 et suiv.) croyait que les *Néméennes* avaient précédé, les *Phéniciennes* suivi les *Sept*. Droysen (*Des Aeschylos Werke*, p. 335 et suiv.) suppose l'ordre suivant : les *Phéniciinnes*, les *Sept*, les *Épigones*. Gruppe (*Ariadne*, p. 52 et suiv.), sans déterminer les pièces, croit cependant pouvoir affirmer que les *Sept* furent la seconde pièce et qu'Eschyle « s'y appliqua particulièrement à réunir à la fin de cette pièce tout ce qui devait exiger une troisième. » Böckh (*Gr. Trag. prim.*, p. 269) faisait succéder aux *Sept* les *Épigones*, Klausen (*Theol. Aeschyli*, p. 175) et C. W. Müller (*De Aeschyli Septem*, p. 44), les *Éleusiniens*; mais tous y voyaient l'avant-dernière pièce. G. Hermann seul, que nous sachions, avait deviné juste, ou pour être équitable, avait combiné juste; et ce n'eût pas été un petit triomphe pour lui de voir ainsi confirmée une hypothèse qu'on avait non-seulement combattue, mais raillée comme une sorte d'égarement (*Opusc.*, II, 314. *De compositione tetralog. trag.*), s'il n'avait eu le tort de se rétracter et d'établir une nouvelle théorie que rien ne semble défendre et d'après laquelle les *Argiens* était la première, les *Éleusiniens* la dernière pièce de la trilogie. (Voy. *Opuscula*, II, p. 385. *De trilogiis thebanis*.) Personne n'avait adopté la supposition de Müller d'après laquelle les pièces se seraient succédé dans l'ordre suivant : *Éleusiniens*, *Sept*, *Œdipe*.

[1] Dans le *Philologus*, 1848, p. 348 à 371.

aboutissent en fin de compte à mieux illustrer la justice de la Némésis divine.

Pages 235 à 239. L'ordre des pièces de la *Danaïs*, d'après Otf. Müller, serait : *Égyptiens*, *Suppliantes*, *Danaïdes*, et notre auteur n'a suivi en cela que l'idée de A. G. Schlegel, à laquelle se sont ralliés aussi Conz, Bode, Lange, Droysen et Welcker[1]. Ces deux derniers critiques, cependant, sont revenus sur leurs opinions premières, et ont adopté après coup la théorie d'Hermann et de Gruppe, qui virent dans les *Suppliantes* la première pièce de la trilogie[2], non sans raison, ce semble. Pourquoi, en effet, l'exposition détaillée que le poëte met dans la bouche des Danaïdes au commencement des *Suppliantes*, si le spectateur les avait déjà vues dans la pièce précédente? L'action principale de la trilogie, qui est le meurtre des époux des Danaïdes, ne serait-elle pas singulièrement amoindrie, si un tiers de l'œuvre entière se rapportait à un fait, sinon étranger, du moins parfaitement distinct de l'action principale, à la lutte de Danaos et d'Égyptos? D'un autre côté, le sujet des *Danaïdes* que nous connaissons peut-il se rattacher directement aux *Suppliantes?* Nous ne pensons pas. Ce sujet, en effet, est celui du procès qui doit prononcer sur l'acte des jeunes femmes, et particulièrement sur celui d'Hy-

[1] Voy. A. G. Schlegel (*l. c.*, p. 158). Conz (dans l'introduction à sa traduction des *Suppliantes*, p. XI et XXVI). Bode (*Geschichte der hellen. Dichtk.* III, I, p. 305), Lange (*De Aeschylo poeta*, p. 8). Droysen (dans la première édition de son ouvrage, II, 306), et Welcker (*Aesch. Trilogie*, p. 391 à 392.)

[2] Voy. Droysen (*Des Aeschylos Werke*, p. 279 et suiv.), Welcker (*Die griech. Trag.*, p. 29 et 48). Gruppe (*l. c*, 72 et suiv.) Conf. aussi Ahrens dans l'Eschyle de Didot, Bothe dans son édition des *fragmenta Aeschyli*, et Schneidewin (*Philologus*, 1848, p. 370). Hermann (*Opuscula*, II, 310, 321, 323) va plus loin encore en supprimant complétement les *Égyptiens* et en supposant une *dilogie* à la place d'une trilogie ; plus tard (*Berichte der sächs. Gesellsch. der Wissensch.*, I, 122 et suiv.), il revint à l'idée d'une trilogie, mais il substitua les *Thalamopoioi* aux *Egyptiens* et Nitzsch, (*l. c.*, p. 563), se rallie à cette manière de voir.

permnestra qui, seule, a épargné son mari. Pour juger ce fait, il fallait qu'il eût été traité par le poëte, cela va sans dire. Or ne doit-il pas être le sujet d'une pièce? et peut-on supposer un instant avec Welcker qu'il était incidemment traité dans les *Danaïdes?* Mettons même que le fragment du chant qui éveille les jeunes épouses ne soit pas dans le prologue, bien que cela soit une chose à peu près prouvée, croit-on que le poëte ait accumulé tant et de si importantes, de si diverses choses dans un seul acte? Car, qu'on ne l'oublie pas, chaque pièce d'une trilogie d'Eschyle n'est autre chose qu'un acte du drame entier. D'ailleurs, aucun des fragments conservés des *Danaïdes* ne parle du meurtre. Qu'on considère enfin et surtout l'économie générale de la trilogie. N'est-il pas bien plus naturel de supposer que la première pièce (les *Suppliantes*) contienne l'exposition et engage l'action, que la seconde montre sinon le crime lui-même, du moins sa préparation immédiate et le dissentiment si dramatique entre Hypermnestra et ses sœurs, que la troisième enfin représente le jugement définitif que prononce Héra et qui, sans condamner les jeunes filles, acquitte Hypermnestra parce qu'elle a obéi à une loi plus sacrée que l'ordre d'un père, plus sacrée même que l'inspiration d'Artémis, la loi de la nature? n'est-il pas plus simple, dis-je, de supposer cet enchaînement, que de nier toute unité, toute proportion en ce beau sujet, en admettant qu'un acte fût consacré à raconter les origines lointaines des dissensions; le second à nous montrer l'arrivée des filles de Danaos à Argos ; le dernier enfin, le jugement? Est-il admissible que le centre même, le pivot de toute l'action, que l'assassinat des quarante-neuf époux ait été pour ainsi dire supprimé?

Page 240. L'autorité de G. Hermann m'avait fait penser, en traduisant la note de cette page, qu'il serait intéressant de reproduire l'argumentation par laquelle ce savant essaye de prouver que le *Prométhée pyrphoros* et le *Prométhée pyrcæus* étaient identiques, qu'ils n'étaient autres que le drame

satyrique des *Perses*, et que le *Prométhé enchaîné* n'avait jamais été précédé par un *Prométhée délivré*[1]. J'ai réfléchi cependant que les limites et la nature de ces notes m'imposent le devoir de me borner strictement à remplir les lacunes qu'a laissées Müller et à redresser les erreurs reconnues par la critique. Or, sur ce point, tout le monde[2] a donné tort à G. Hermann, et Müller n'a fait qu'exposer la manière de voir généralement adoptée[3]. Je crois donc devoir renoncer à exposer et combattre les théories de Hermann.

Pages 258 à 263. Il est inutile d'insister sur les détails et les dates de la vie de Sophocle. Otf. Müller n'est sur ces points en dissentiment sérieux avec personne, et le biographe le plus savant et le plus complet du poëte, M. Schöll[4], n'a fait que confirmer par ses recherches les hypothèses de M. Böckh[5] et d'Otfried Müller.

P. 264. Otf. Müller compte l'*Antigone* comme la trente-deuxième pièce composée par Sophocle, ainsi que le dit l'argument de la tragédie attribué à Aristophane de Byzance, et il faut dire que tout le monde avait ainsi compris cette notice[6] jusqu'à ce que M. Wex (*Rhein. Mus.*, 1843, II, p. 146), et M. O. Jahn (*Ibid.*, 1844, III, p. 140), prétendissent que l'*Antigone* ne fut pas chronologiquement, mais alphabétique-

[1] *Opusc.* II, p. 315 et suiv., *de compos. tetral.* et *Opusc.* IV, p. 258, *de Prometheo soluto.*

[2] Excepté M. Süvern cependant, qui a très-chaudement défendu les idées de Hermann.

[3] Voy. Gruppe (*l. c.*, p. 55 à 72, contient une excellente réfutation de Hermann), Welcker (*Die aeschylische Trilogie*, p. 119 et suiv.), Droysen (*l. c*, p. 276, 397 et suiv.), Bode (*l. c.*, III, I, p. 315 et 290, note), et Schömann (*Des Aeschylos gefesselter Prometheus*, p. 72 et suiv.)

[4] *Sophokles, sein Leben und Wirken*, Frankfurt, 1842.

[5] *Græc. trag. princ.*, 1808.

[6] Voy. Gruppe, *Ariad.*, p. 273; Welcker, *die griech. Trag.*, I, p. 84; Böckh, *Trag. græc. princ.*, p. 108; Bode, *Gesch der Hell. Dichtk.*, III, I, p. 391; Schöll, *Sophokles*, p. 97.

ment la trente-deuxième pièce, et M. Wagner[1] va jusqu'à affirmer que ce catalogue alphabétique où *Antigone* occupe la trente-deuxième place était ordonné d'après des principes d'esthétique, d'après la valeur des pièces! Si ingénieuse que soit l'argumentation de ces savants philologues, elle ne nous semble pas convaincante, et nous ne voyons jusqu'à présent pas de raison déterminante pour renoncer à l'interprétation simple et admise du passage de l'argument.

Page 287 à 293, *note*. Schöll (*l. c.*, p. 168 à 228, et surtout p. 341 à 361) a supposé et soutenu, par une argumentation à laquelle il semble difficile de résister, qu'*Œdipe á Colone* avait été écrit vingt-cinq ans avant la mort du poëte, et que les passages sur Thèbes qu'il met dans la bouche de Thésée furent intercalés par Sophocle dans les dernières années de sa vie, alors qu'il révisait ses tragédies du cycle thébain pour en donner une édition corrigée. Gruppe aussi (*l. c.*, p. 271) avait déjà été amené à supposer cette révision, sinon de l'*Œdipe à Colone*, du moins des autres pièces du même cycle. Dès les dernières années de la guerre du Péloponnèse, les Béotiens étaient déjà devenus tièdes pour Sparte, et il est très-possible que Sophocle ait voulu les flatter en prêtant à Thésée des paroles si élogieuses pour la ville qui avait été une ennemie acharnée d'Athènes au temps où la première version de cette pièce fut composée. Si l'on admet cette possibilité, l'on n'a plus besoin d'avoir recours à l'hypothèse d'une interpolation du fils de Sophocle, puisque les dernières années de Sophocle, qui mourut en 406, coïncident à peu près avec la fin de la guerre. « Il est vrai, c'est Otf. Müller lui-même qui le dit (II, p. 134), que les autorités anciennes donnent comme l'année de la mort de Sophocle, ol. 93e, 3 (405), année de l'archonte Callias, sous lequel furent jouées aux Lénées les *Gre-*

[1] *Zeitschr. F. Alberthumsw.* de Jul. Cæsar, 1853, p. 299 à 311. *Ueber die in der Hypoth. griech. Dramen enth. Zahlenangaben.*

nouilles d'Aristophane, pièce qui suppose la mort de Sophocle aussi bien que celle d'Euripide. Cependant la *Vita Sophoclis* met, d'après Istros et Néantès, la mort du poëte à la fête des *Choës*, et comme les Choës, qui font partie des Antesthérées, étaient célébrées en anthestérion, après les Lénées, qui se célèbrent en gamérion, la mort de Sophocle doit forcément, d'après ces indications, avoir eu lieu dans l'année qui précéda l'archontat de Callias, c'est-à-dire dans l'ol. 93e, 2. Si l'on voulait supposer ici une confusion et mettre à la place des Choës les petites Dionysiaques ou Dionysiaques champêtres, il ne resterait plus — quand même on aurait recours à un mois intercalé entre posidéon et gamélion — le temps nécessaire pour concevoir, composer et faire apprendre aux acteurs une pièce comme les *Grenouilles*. » Schöll (*l. c.*, p. 361) remarque avec raison, ce semble, que les *Grenouilles* pouvaient être parfaitement composées au moment de la mort de Sophocle, puisque tout ce qui, dans cette comédie, se rapporte à l'auteur de l'*Œdipe à Colone* se réduit, après tout, à quinze vers qui peuvent parfaitement avoir été intercalés après coup, et que Sophocle ne joue aucun rôle dans l'action des *Grenouilles*. Bode (*l. c.*, III, I, p. 368) place cette mort deux ans après la date de Müller et immédiatement avant la prise d'Athènes par Lysandre, en 403, ol. 94e, 1, nous ne savons sur quelle autorité.

Page 323. Böckh (*Gr. tr. pr.*, p. 190) et Bode (*Gesch. der hell. Dichtk.*, III, I, p. 498) mettent la composition des *Héraclides* encore quatre ans plus tard que Otf. Müller. Cependant G. Hermann et surtout Pflugk [1] ont prouvé que, si l'on s'en tient à l'ensemble de la pièce plutôt qu'à quelques propos isolés sur Argos, on ne peut guère douter qu'il faille

[1] Le premier dans les *Opusc.*, III, 148, le second dans l'introduction à son édition des *Héraclides*, 1830, p. 11.

en placer la composition à l'époque de la *Médée*, entre ol. 87e, 2, et 88e, 2.

Page 342, *note*. Tous les savants, depuis Scaliger jusqu'à Valckenaer, sont d'accord pour déclarer le *Rhésos* que nous avons sous le nom d'Euripide comme étranger à ce poëte ; mais tandis que Otf. Müller l'attribue à un poëte de l'école de Philoclès, c'est-à-dire à un contemporain de Sophocle, Schöll (*Hist. de la litt. gr.*, II, p. 74) la revendique pour Aristarque de Tégée, qui est du même âge qu'Eschyle à peu près ; et Hermann (*Opusc.*, III, 262 à 310) veut y voir l'œuvre d'un Alexandrin ! ce qui est complétement inadmissible, puisque l'auteur de l'argument qui l'attribue faussement à Euripide est Alexandrin et devait bien connaître les productions de ses compatriotes. D'ailleurs Otf. Müller (*l. c.*, 944) prouve bien que la pièce est d'origine athénienne ; et, quoi qu'en disent Schlegel et Hermann, elle n'est point aussi imparfaite qu'ils le prétendent, et surtout c'est une pièce d'un caractère plutôt eschyléen et sophocléen, comme le dit l'argument lui-même, qu'alexandrin ou anagnostique. M. Patin[1], sans se prononcer sur la question, incline cependant à croire qu'Euripide fut réellement l'auteur de cette pièce et il semble disposé à se rallier à l'opinion de M. Hartung qui la place dans l'extrême jeunesse du poëte[2]. Gruppe (*Ariadne*, 285 à 365) a dépensé une érudition peu commune, jointe à une argumentation ingénieuse et piquante, pour soutenir la thèse étrange que le *Rhésos* est une pièce de la jeunesse de Sophocle; bien plus, que c'est le *Rhésos*, et non le *Triptolème*, qui avait valu au jeune poëte sa victoire sur Eschyle le jour où Cimon fut improvisé juge dramatique. Quant à ce *Triptolème*, il aurait été composé par le poëte bientôt après le *Rhésos* et sous l'impression du succès de cette pièce.

[1] *Tragiques grecs*, vol. IV, p. 148 à 204.

[2] *Euripid. restit*, I, 5 et suiv.

Le *Rhésos* aurait fait partie d'une tétralogie composée de *Thamyris*, *Thésée*, *Rhésos* et *Nausicaa*[1].

Sans partager le jugement dédaigneux de certains critiques pour le *Rhésos*, nous avouons que la brillante discussion de Gruppe ne nous a point convaincu que cette pièce ait pu l'emporter sur une tragédie d'Eschyle, et nous ne doutons pas de la justesse de l'hypothèse de Müller, que Schlegel (*Ueber dramat. Litteratur*, p. 263) avait dejà soutenue, et qui concilie tout.

F

DE LA COMÉDIE ATHÉNIENNE.

EXCURSUS AUX CHAPITRES XXVII A XXIX.

Les considérations esthétiques de Müller sur la comédie en général, et sur la polémique d'Aristophane contre les sophistes et Socrate en particulier, ont été l'objet de tant de critiques[2], que nous croyons devoir faire infraction à la loi que nous nous étions imposée de ne discuter dans ces notes que des questions d'érudition. L'on voudra bien nous pardonner de soulever encore une fois une controverse si souvent agitée. Aussi bien les critiques se sont-ils attachés aux principes littéraires de Müller bien plutôt qu'à des détails.

Voici les principales objections qu'on a faites au travail de Müller sur la comédie et les comiques : il se serait trompé en

[1] M. Patin (*l. c.*, IV, p. 200) se trompe en attribuant à M. Gruppe l'intention de comprendre le *Triptolème* dans cette tétralogie.

[2] Voy. Théod. Bergk (*Deutche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst*, 1842, p. 257 à 275), J. A. Hartung (*Jahrbücher für wissenschaftl. Kritik*, 1844, p. 364 à 368). Fr. Ritter (*Wiener Jahrbücher der Literatur*, 1844, p. 113 à 143).

prétendant que la comédie ne s'attaque qu'à ce qui est vil ou faux ; il aurait passé sous silence le caractère sensualiste du drame comique; il n'aurait pas assez insisté sur les causes de la naissance de ce phénomène littéraire. Quant à ces deux derniers points, nous n'avons qu'à renvoyer à la page 359 et à la note de la page 395 d'un côté, à l'historique des pages 361 à 373 de l'autre. Il y explique très-bien ce caractère symbolique — les Allemands disent sensualiste — de la comédie, qui consiste à personnifier toute chose, ou du moins à donner une forme concrète à toute chose, si abstraite qu'elle soit; et il montre non moins bien les origines matérielles que les origines intellectuelles, si je puis m'exprimer ainsi, du drame comique. Reste le point principal. Otf. Müller s'est-il trompé en définissant la comédie comme l'avaient définie avant lui Aug. Guil. Schlegel, Hegel, et Rötscher[1]? Est-il faux que la comédie ne s'attaque qu'à ce qui est vrai et mal, et qu'elle est impuissante contre toute vraie grandeur?

M. Bergk rappelle Socrate, rappelle Périclès, si souvent attaqués par Aristophane; mais il semble oublier d'abord l'imperfection de la nature humaine, qui veut que les hommes les plus grands aient leur côté petit, et que leur grandeur même ne fait que davantage ressortir leurs petitesses. Puis Aristophane a raillé Socrate, je le veux bien; mais il n'a pas raillé l'aspiration à l'idéal, la passion de la vérité, le courage et le dévouement, et le sage put se montrer en souriant au

[1] Voy. Schlegel (*Ueber dramat. Literatur*, 2e édition, I, p. 268 à 291), Hegel (*Aesthetik*, 2e édition, III, 535 à 537), Rötscher (*Aristophanes und sein Zeitalter*, Berlin, 1827, p. 31 à 51). Conf. aussi entre mille écrits sur la question, presque tous plus ou moins empruntés à Hegel, celui de Schütze, *Versuch einer Theorie des Komischen*, Leipzig, 1817, et, s'il est permis de se citer soi-même, un travail couronné par l'Académie de Bordeaux et publié, il y a deux ans, *sur la comédie et ses conditions d'existence* (Paris, Durand, 1863). Schnitzer (*Aristophanes' Werke*, Stuttgart, 1842, p. 7 à 43) n'a guère fait que reproduire Hegel et Rötscher, parfois littéralement.

milieu de l'amphithéâtre : toutes ces flèches, les plus acérées qui fussent jamais lancées, tombèrent impuissantes à ses pieds. Aristophane s'est attaqué à l'Olympien, « à l'homme aux dents formidables, qui dardait de ses yeux des éclairs terribles et menaçants, et dont mille langues de flatteurs bruyants léchaient la tête[1] ; » mais il n'a pas flétri le patriotisme, ni l'incorruptibilité, ni le génie. Que l'on ne l'oublie donc pas, qu'il ne s'agit pas de sauver Aristophane du reproche d'injustice et de partialité; on ne veut que constater les conditions d'efficacité dans lesquelles peut se produire la comédie. Aristophane, en homme qui aime le bien et qui voit le bien dans la tradition, attaque le mal et le faux ; il n'attaque que le mal et le faux, voilà pourquoi son comique porte coup ; mais Aristophane, homme de passion et homme de parti, s'il voit juste dans les choses, est aveugle quand il s'agit de personnes; voilà pourquoi son comique est inoffensif pour les personnes. La démagogie se sent frappée de ses coups, quoiqu'il ait mis une fausse étiquette; Périclès ne les ressent pas, parce qu'ils frappent à côté de lui sur des vices que le poëte a affublés du masque de l'Olympien. Il en est de même de Socrate. Aristophane attaque les sophistes, et il en a le droit ; il choisit pour représentant Socrate[2], ce qui est un tort : ses railleries sont ef-

[1] Voy. la parabase des *Guêpes*, v. 1029 à 1035.

[2] Ce point, que M. Ranke (*De Nubibus Aristophanis*, Berlin, 1844) envisage comme nous, a été fortement contesté par Rötscher dont le livre entier presque tend à prouver que Socrate, loin d'être le représentant des sophistes, est bien Socrate lui-même. Süvern est allé plus loin en supposant que Strépsiade et Phidippide eux-mêmes sont des personnages réels et même qu'ils ne sont autres que Périclès et Alcibiade ! (*Ueber Aristophanes Wolken*, Berlin, 1825). Comme Aristophane se serait gêné pour mettre sur la scène ces deux gentilshommes qui avaient déserté le camp nobiliaire ! C'est le malheur de la philosophie allemande, dès qu'elle aborde l'histoire et la littérature, d'y apporter ses théories toutes faites. Pour bien distinguer la comédie nouvelle et la comédie ancienne, il est convenu de dire que la première s'attaque à des vices humains, généraux, représentés par des types, la seconde à des travers

ficaces tant qu'il est dans le vrai, tant qu'il attaque la philosophie à la mode ; elles sont impuissantes dès qu'il est dans le faux et qu'il prête à Socrate ce qui ne lui appartient pas.

Pas complétement impuissantes, dira-t-on, puisque ces accusations furent reproduites contre Socrate, et qu'elles attirèrent sur lui les rigueurs de la justice. Il serait temps réellement d'en finir de cette vieille redite. D'abord tout le monde sait que les *Nuées* furent représentées vingt ans avant le procès de Socrate; que Socrate lui-même ne fut point blessé de ces attaques de la muse comique; que son disciple le plus enthousiaste, Platon, conserva une admiration sans bornes pour le poëte, qui aurait si méchamment mis à mort le philosophe, son maître, que le *Banquet* nous montre Aristophane dans l'intimité de Socrate, enfin et surtout que le même coup d'État et le même parti qui frappèrent le sage fermèrent la bouche au poëte. Mais là n'est pas le véritable nœud de la question, il est dans la séparation complète et absolue du point de vue littéraire et du point de vue de la réalité. Eh bien ! au point de vue littéraire nous soutenons que ce qu'il y a de vrai dans la

actuels, du moment et à des personnages réels. Comme s'il n'y avait pas là mille nuances qui ne sauraient s'accommoder de ces catégories tranchées. L'ancienne comédie prend des types aussi bien que la nouvelle ; elle les invente tantôt, comme celle-ci, en créant Dicéopolis, Strépsiade, Phidippide, Evelpide ou Pisthétère ; tantôt elle les prend dans la réalité : Nicias, Cléon, Euripide, Socrate ; ces types représentent en général des tendances de l'époque et des travers du moment, la philosophie des lumières, l'esprit d'aventure, la démagogie, la poésie à effet, mais ils représentent en même temps des vices éternels de la nature humaine, la vanité, l'avarice, la pusillanimité, etc. — Que l'on renonce un instant aux systèmes et aux théories, qu'on prenne les choses telles qu'elles sont, et on ne trouvera pas surprenant qu'Aristophane qui ne s'est pas occupé beaucoup de philosophie, qui en parle à peu près comme un rédacteur du *Charivari* peut parler de M. Cousin ou de M. Comte, qu'Aristophane voulant ridiculiser les ennemis de la religion établie, choisisse pour en être le représentant, Socrate dont la laideur, le costume, les façons prêtaient à rire.

polémique des *Nuées*, le persiflage du sophisme, est réussi, que ce qu'il y a de faux, le persifflage de Socrate, est manqué, quand même il aurait eu des conséquences dans la réalité, ce qui n'est pas. Je suppose que, de nos jours, un pamphlet s'attaque à un homme de mérite, le calomnie, entraîne pour lui une condamnation, qu'en un mot il réussisse de fait, cela prouverait-il que le pamphlet est spirituel, qu'il est réussi au point de vue littéraire? Or lorsque Müller définit le comique « l'aperception du faux et du mal, et la confusion du faux et du mal, » lorsqu'il soutient que l'esprit n'excite pas le rire, s'il s'attaque à des vérités éternelles, il parle au point de vue du philosophe qui analyse la nature du beau et les conditions de l'admiration ou de la désapprobation esthétiques.

Et à ce propos, puisque je viens de parler des *Nuées*, on a dit beaucoup de choses pour et contre Aristophane; mais il nous semble que personne n'a dit aussi bien et aussi juste qu'Otfried Müller, qui ne se piquait point d'être esthéticien ou moraliste. Hegel a essayé de le justifier et, plus que cela, de justifier la condamnation de Socrate[1] en disant que le philosophe s'était réellement élevé contre les lois et la religion de son pays. Rötscher a vu dans le poëte un idéaliste enthousiaste, mais clairvoyant, qui comprenait le mal qu'allait faire l'esprit philosophique[2]; Droysen a pris plaisir à rabaisser Aristophane comme homme politique, comme patriote, comme homme privé, pour élever jusqu'aux nues le génie du poëte, complétement indépendant de la moralité[3]; d'autres, au contraire,

[1] Hegel (*Geschichte der Philosophie*, III, 101 à 121). D'autres sont allés bien autrement loin. M. Forchhammer (*Die Athener und Socrates, die Gesetzlichen und die Revolutionären*, Berlin, 1837) considère la sentence de mort contre Socrate « comme la sentence la plus juste qui ait jamais été rendue! »

[2] *L. c.*, p. 219 et suiv. M. Bode (*l. c.*, III, II, p. 256) va jusqu'à trouver un trait de profonde mélancolie chez ce brave bon-vivant d'Aristophane! Voy. des opinions analogues dans Wachsmuth (*Alterthumskunde*, I, II, p. 172 et suiv.).

[3] Droysen (traduction d'Aristophane, I, p. 264). « Si la valeur d'art de la

ont considéré les *Nuées* comme une mauvaise action, en même temps qu'une œuvre manquée, inspirée par la haine personnelle, condamnée avec raison par les juges du concours[1]. Otf. Müller seul a dit le mot vrai : Aristophane est un brave homme qui ne comprend rien à toutes les finesses des docteurs à la mode, c'est un conservateur borné — cela n'empêche point d'avoir de l'esprit — un homme qui ne connaît que le bon vieux temps, religieux par habitude et convention, qui jette Descartes et Condillac dans le même sac comme d'affreux philosophes[2]. Ce qu'il est là, il l'est partout; partisan de la paix quand même en politique, admirateur des classiques en littérature, homme de bonne compagnie qui *s'encanaille* à ses jours, mais qui garde ses préjugés de fils de famille : tout cela exclut-il donc l'esprit, le génie? tout cela ne permet-il pas même de rester dans le vrai, à moins qu'on ne vienne contester la légitimité et la vérité du principe conservateur?

La littérature qu'ont provoquée les *Nuées* en Allemagne est très-étendue. La question est en effet également intéressante au

comédie ne se montrait que dans l'estimable cortége des motifs purs et des tendances honnêtes, nous dit le grand historien allemand, il faudrait avouer qu'Aristophane employa de douteux moyens pour arriver à ce but. Calomniant pour châtier des calomniateurs; contre l'insolence des démagogues parleur plus insolent encore; le blasphème à la bouche en regrettant le déclin de la religion; se vautrant dans l'immoralité la plus obscène sur laquelle il moralise si souvent, il est, précisément par les vices qu'il flétrit, le poëte aimable, spirituel, l'homme de son temps que nous admirons. »

[1] Reisig dans la préface à son édition des *Nuées*, VIII à XXX.

[2] En cela Aristophane et les gens de son monde ne furent pas seuls injustes. M. Hartung et M. Bergk (voy. les critiques citées plus haut) ont raison de reprocher à Müller d'avoir été trop sévère pour les sophistes; mais il partage ce tort avec Aristophane et avec toute l'antiquité qui voyaient trop dans les sophistes des philosophes, ce qu'ils n'étaient pas, et qui ne les considéraient pas assez comme orateurs, ce qui était cependant leur principal mérite. Sous ce rapport les Platoniciens ont porté un tort réel à la réputation des sophistes qui ont rendu d'incontestables services à la langue.

point de vue de la morale, de la littérature et de l'histoire. Il nous suffit cependant d'avoir relevé les principaux reproches qui ont été faits à Müller, et nous pensons que le lecteur français nous saura gré de ne pas ajouter à l'exposition si simple de la question que donne Müller les mille opinions contradictoires des savants allemands[1].

J'en dirai autant des divisions et des classifications qu'on a voulu faire de l'œuvre d'Aristophane : les uns y voient trois *manières*, la première, politique, depuis les *Acharniens* jusqu'aux *Nuées ;* la seconde, achevée de forme et dégagée des intérêts et des passions du jour (*Nuées* jusqu'aux *Grenouilles*, mais surtout les *Oiseaux*); la dernière, période de décadence de la vie publique à Athènes, décadence aussi du talent du poëte, qui a de plus en plus recours à l'allégorie, qui se répète, et dont le langage devient enfin monotone[2] ; les autres, non moins arbitrairement, divisent la carrière poétique d'Aristophane en deux grandes moitiés : la première jusqu'à la paix de cinquante ans pendant laquelle le poëte attaque directement le parti au pouvoir et les mœurs du jour, la seconde jusqu'à sa mort, où renonçant à rien obtenir, il ne se sert plus que de l'ironie[3].

On nous pardonnera aisément, je pense, de ne pas analyser ici toute cette littérature aristophanesque ; me pardonnera-t-on aussi d'arrêter ici ces discussions littéraires, et de ne pas m'engager dans la polémique contre A. G, Schlegel, que je m'étais promis de soulever à propos des *Guêpes*, que cet éminent critique traite avec tant de sans-façon ? Je crains d'enlever à cette publication son caractère didactique en prolongeant trop les dissertations qni sont exclusivement du domaine du goût.

[1] G. Hermann a accompagné son édition, F. A. Wolf, Welcker et Mitchel leurs traductions (la dernière en anglais) de préfaces étendues où ils discutent tous les points avant Droysen et Nitzsche.

[2] Voy. Th. Bergk, *Fragm. Aristophanis*, p. 7 et suiv.

[3] Süvern, *Ueber Aristophane's Drama, benannt das* ALTER, Berlin, 1827, p. 22 et suiv.

FIN DES NOTES COMPLÉMENTAIRES.

INDEX

A

B

C

D

E

F

G

H

I

K

L

N

O

P

R

S

T

U

V

W

X

Y

Z

FIN DE L'INDEX.

TABLE DES MATIÈRES

DE L'OUVRAGE ENTIER.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE GRECQUE D'OTFRIED MÜLLER.

PREMIER VOLUME

SECOND VOLUME

ERRATA DU TOME SECOND.

Page 17, lignes 6, 7, 8, lisez : *l'engageant partout à modérer les éloges en lui rappelant de ne pas perdre de vue l'instabilité de la fortune humaine, et les limites*, etc.

— 21, ligne 18, au lieu de *verser*, lisez *répandre*.

— 30, — 5 d'en bas, au lieu de *vaine*, lisez *immatérielle*.

— 31, — dernière du texte, au lieu de *Proserpine*, lisez *Perséphoné*.

— 32, — 1, au lieu de *péché*, lisez *souillure*.

— 32, — 1, au lieu d'*en revoie les*, lisez *renvoie leurs*.

— 179, note, ligne dernière, au lieu de *K. H.*, lisez 174, *note*.

— 228, — — 3, au lieu de *Griech. Tragödie*, I, p. 31, lisez *Æschyl. Trilogie*, p. 471.

— 229, — — 2, au lieu *d'un*, lisez *de son*.

— 260, — — dernière, au lieu d'*antichrétienne*, lisez *antéchrétienne*.

— 267, — — première, au lieu de III, 1147, lisez III, I, 147.

— 284, — — 4, supprimez le point après *Dion*.

— 311, — — 2, au lieu d'*Accius*, lisez *Attius*.

— 314, — — première, au lieu de σεμνὸς lisez σεμνός.

— 316, — — dernière, au lieu de 37, lisez 303.

— 334, — — 6, au lieu de *Licyonios*, lisez *Licymnios*.

— 336, ligne 16, au lieu d'*Aphérée*, lisez *Apharée*.

— 365, note, ligne 3, au lieu d'*antocabdaloi*, lisez *autocabdaloi*.

— 499, ligne dernière, au lieu de *Thémistocle*, lisez *Alcibiade*.

— 509, — 2, d'en bas, au lieu de *Trasimaque*, lisez *Thrasymaque*.

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

